

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

**Bakalářská práce**

Barbora Venclová

MIGRAČNÍ KRIZE V ČESKÉM DOKUMENTÁRNÍM FILMU

MIGRATION CRISIS IN CZECH DOCUMENTARY FILM

Praha 2021

Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tereza Czesany Dvořáková, Ph.D.

#### Poděkování:

Děkuji především vedoucí práce Mgr. MgA. Tereze Czesany Dvořákové, Ph. D. bez jejíž trpělivosti a neutuchající podpory by tato práce nemohla nikdy vzniknout. Paní Mgr. Evě Kyselé-Richter, Ph.D. za konzultaci výzkumných otázek. Také chci poděkovat svým rodičům, kteří trpělivě snášeli a snáší všechny peripetie mého studia a Valerii Coufalové, která mi byla i v těch nejtemnějších momentech oporou. V neposlední řadě chci poděkovat Ivo Bystřičanovi, Tadeáši Daňkovi, Sašovi Dlouhému, Robinu Kvapilovi, Tomáši Kratochvílovi, Šárce Maixnerové a Zuzaně Piusi, kteří mi věnovali svůj čas a poskytli mi rozhovory, na kterých jsem tuto práci mohla založit.

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. srpna 2021

.....  
Barbora Venclová

## ABSTRAKT

Práce se snaží vykreslit pozadí vzniku dokumentárních filmů, které zpracovávají téma migrační krize a byly vyrobeny v České republice mezi lety 2015-2020. Klade si za cíl prozkoumat tvůrčí i produkční podmínky, ve vztahu k tématu, které je pro českou společnost výbušné a které zároveň nepřekračuje jeho hranice. Práce se věnuje analýze a stručné charakteristice třinácti zkoumaných filmů a to podle metodologie dokumentárním modů Billa Nicholse. Také čerpá z metody orální historie a skrze analýzu provedených rozhovorů se sedmi autory českých dokumentárních filmů s tématem migrační krize, porovnává a popisuje jejich názory, zkušenosti a tvůrčí a formální postupy.

## ABSTRACT

The thesis attempt to precisely describe the conditions and the background of the Czech documentary production concentrated on the topic of migration crisis between the years 2015 and 2020. It aims to study the production and creative conditions in relation to the topic that provoked a lot of conflict in the Czech society, although it has never really reached its borders. Thirteen Czech documentary films are characterized through the Bill Nichols method of documentary modes. Also the method of oral history is applied to analyze the interviews conducted with seven authors of Czech documentary films about the migration crisis and to compare their opinions, experience and creative and formal methods or views.

**Klíčová slova**

migrační krize, migrace, uprchlictví, dokumentární film, orální historie

**Key words**

migration crisis, migration, refugees, documentary cinema, oral history



# OBSAH

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>9</b>
<b>2. METODOLOGIE.....</b>	<b>10</b>
2.1 VÝBĚR VZORKU .....	10
2.2 KRITÉRIA VÝBĚRU VZORKU .....	10
2.3 ARCHIV ČESKÉ TELEVIZE .....	11
2.4 FINÁLNÍ VÝBĚR VZORKU .....	13
2.5 VÝZKUMNÉ OTÁZKY .....	13
2.6 METODA VÝZKUMU .....	15
2.7 METODA ANALÝZY ROZHOVORŮ (A FILMŮ).....	16
<b>3. STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH FILMŮ.....</b>	<b>18</b>
3.1 JAK KLASIFIKOVAT DOKUMENTÁRNÍ FILMY? .....	18
3.1.1 Czech Team (režie Robin Kvapil, Česká televize, 26 minut, 2015) .....	20
3.1.2 Český Alláh (režie Zuzana Piussi, D1film a Česká televize, 122 a 142 minut, 2016) .....	21
3.1.3 Bohu žel: tato země není vaše (režie Saša Dlouhý, 86 minut, 2018) .....	22
3.1.4 Islám v ČR (režie Tadeáš Daněk, Stream.cz, 9 epizod, 2015).....	23
3.1.5 Uprchlícká vlna (Tadeáš Daněk, Mall.TV, 5 epizod, 2018) .....	23
3.1.6 Ztraceni v Evropě (režie Šárka Maixnerová, Česká televize, 26 minut, 2015) .....	25
3.1.7 Ztraceni v Česku (režie Šárka Maixnerová, Česká televize, 6 epizod, 2017) .....	25
3.1.8 Uprchlíci (režie Tomáš Kratochvíl, Česká televize, 55 minut, 2016) .....	27
3.1.9 Vítejte v srdci Evropy (režie Ivo Bystřičan, Česká televize, 26 minut, 2015).....	28
3.1.10 Blízký soumrak (režie Ivo Bystřičan, Česká televize, 52 minut, 2015).....	28
3.1.11 Hledání východu (režie Michal Pavlášek, Česká televize, 26 minut, 2015) .....	29
3.1.12 Masa (režie Ivo Bystřičan a Michal Pavlášek, ve vlastní produkci, 32 minut, 2017) .....	30
3.1.13 V Mosulu (režie Jana Andert, Pilotfilm a Česká televize, 76 minut, 2016).....	30
3.2 CO FILMY SPOJUJE? .....	31
<b>4. ANALÝZA ROZHOVORŮ.....</b>	<b>32</b>
4.1 VZNIK PROJEKTU .....	32
4.1.1 Osobní motivace .....	32
4.1.2 Přímá osobní zkušenost .....	33
4.1.3 Migrace jako společensky významné téma .....	34
4.2. VZTAH S PRODUCENTEM .....	36
4.2.1 Školní a nezávislé projekty .....	37
4.2.2 Česká televize jako (ko)producent .....	38
4.2.3 Česká televize jako výhradní producent .....	38
4.2.4 Vliv bývalých pedagogů, osobních známostí a specifika TPS Petra Kubici .....	40
4.2.5 Limity spolupráce s ČT a angažmá nad rámec smluvních povinností .....	41
4.2.6 Je alternativní produkce možná? .....	44
4.2.7 Apel na zavedení flexibilnějšího produkčního systému .....	46
4.5 PROTAGONISTÉ .....	48
4.5.1 Překonání jazykové bariéry.....	54
4.6 SPOLUPRACOVNÍCI .....	55
4.6 METODA A FORMA.....	59
4.7 INSPIRACE A REFERENCE.....	62
4.8 ANGAŽOVANOST A AKTIVISMUS .....	65
4.9 DOPAD A SLEDOVANOST .....	68
4.10 FILMOVÉ NATÁČENÍ JAKO FORMATIVNÍ ZKUŠENOST .....	71

<b>5. ZÁVĚR .....</b>	<b>76</b>
<b>6. PRAMENY A LITERATURA.....</b>	<b>78</b>
6.1 LITERATURA.....	78
6.2 INTERNETOVÉ PRAMENY.....	78
6.3 ORÁLNĚ- HISTORICKÉ PRAMENY .....	79



# 1. ÚVOD

Migrační krize<sup>1</sup> je jedno ze společensky nejzásadnějších témat posledních několika let. Přesto mu ve vztahu k dokumentárnímu filmu České republiky doposud nebyla věnována velká pozornost. Bakalářské a diplomové práce, které v Čechách na téma migrační či uprchlické krize vznikly, se věnovaly většinou politickým a sociálním aspektům migrace a nespojovaly toto téma s filmem. Obdobné téma zpracovala ve své bakalářské práci *Uprchlická krize v reflexi českých rozhlasových dokumentaristů* v roce 2018 na Katedře divadelních a filmových studií FF UP v Olomouci Sára Matušová.<sup>2</sup>

Tato práce si tedy klade za cíl nastínit jaký je vztah mezi českou dokumentární tvorbou a tímto české hranice překračujícím tématem. Jak o migrační krizi jednotliví tvůrci uvažují a jak a proč se k němu vztahují, když českou republiku přímo nezasáhlo? Jaké jsou jejich názory a jaké je jejich produkční zázemí, s jakými spolupracují institucemi a je pro ně zpracování tohoto tématu něčím specifické

---

<sup>1</sup> Pojem „migrační nebo uprchlická krize“ označuje období, které začalo rokem 2014, kdy do Evropy začaly přicházet tisíce lidí kvůli válečnému konfliktu a nepokojům na Blízkém východě, pronásledování, náboženské nesvobodě anebo s představou lepšího života. Jejich počet byl nejvyšší v letech 2015 a 2016, kdy během každého z těchto roků přišlo do Evropy přes milion uprchlíků, což odhalilo nepřipravenost evropského azylového systému na takový počet žadatelů a zavedlo zavedení pojmu migrační či uprchlická krize, který poukazuje na obtížnou a těžko zvladatelnou situaci. V této době se Česká republika nacházela z pohledu ekonomiky v prosperujícím a stabilním období. Přesto zde, na rozdíl od jiných evropských zemí, převládl euroskepticismus, odmítání zapojení se do celoevropské pomoci uprchlíkům a hlasité vymezování se proti imigrantům, což se stalo také hlavním heslem několika politických kampaní.

<sup>2</sup> Sára Matušová. *Uprchlická krize v reflexi českých rozhlasových dokumentaristů*. 2018, Bakalářské práce. Univerzita Palackého, Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Andrea Hanáčková.

## 2. METODOLOGIE

### 2.1 VÝBĚR VZORKU

Díky portálu DAFilms.cz a knihovně FAMU jsem získala přehled o studentských filmech, které se tématu migrační krize také věnovaly. Do konečného seznamu filmů ale nakonec nebyly zařazeny, protože se jejich produkční zázemí neshodovalo s primárním zájmem této práce, kterým je zmapování vzniku dokumentů o migraci v již stávajících profesionálních produkčních mechanismech.

Soukromé televize TV Barrandov, TV Nova ani FTV Prima podle očekávání žádný dokumentární film o migrační krizi neprodukovaly. V jejich archivech nebylo možné bádát, ale po oslovení jejich zástupci shodně odpověděli, že o migrační krizi v letech 2015 až 2020 stanice informovaly pouze skrze zpravodajství a publicistické pořady.

### 2.2 KRITÉRIA VÝBĚRU VZORKU

Po prvotní fázi výzkumu bylo zřejmé, že je potřeba stanovit konkrétní kritéria pro výběr jednotlivých filmů. Objevilo se mnoho filmů, které se tématu migrace věnovaly přímo anebo jen částečně. Cílem sestavení kritérií bylo dobrat se takových filmů, které se soustředily na migrační krizi jako hlavní téma. Kritéria byla následující: 1/ film produkováný v České republice mezi lety 2015 až 2020; 2/ a zobrazení migrační krize a jejích účastníků (tedy uprchlíků).

Z výběru tedy vypadly například filmy, které zkoumaly pouze odmítavé a xenofobní projevy českých občanů anebo se tématu věnovaly jen okrajově. Například televize HBO, která je jedním z výrazných producentů českých dokumentárních filmů, se podle zvolených kritérií na produkci žádného filmu o migraci nepodílela. Jako koproducent ovšem stojí za filmem s blízkým tématem režiséra Jana Geberta *Až přijde válka* (2018). Film pojednává o skupině slovenských mladíků, kteří organizují skupinu nacionalistické domobrany. Chodí v uniformách, pořádají vojenská cvičení i výpravu na maďarskou hranici, kde si natáčejí procesí uprchlíků, vůči nimž se vulgárně vymezují. Jelikož je popsána scéna pouhou epizodou snímku, ilustrující xenofobii a rasismus jinak pouze na Slovensku působících extremistů, film součástí vzorku není.

Do výběru nebyly zařazeny ani všechny filmy z pásma *Uprchlická krize očima dokumentaristů*, které bylo uvedeno v roce 2015 na MFDF Ji.hlava s cílem představit aktuální českou tvorbu na téma migrační krize. Autory zařazenými do tohoto pásma byli Robin Kvapil s filmem *Czech Team*, 2016, Apolena Rychlíková s ukázkami z filmu *Chlad* (2015), Michal Pavlásek s ukázkami z filmu *Hledání východu* (2016) a Ivo Bystřičan s filmem *Blízký soumrak* (2015). Filmy jsou buď v dokončené verzi analyzovány samostatně, anebo v případě filmu *Chlad* kvůli tematickému zúžení vynechány.

### 2.3 ARCHIV ČESKÉ TELEVIZE

Už po zběžném pohledu na teprve vznikající seznam zkoumaných filmů bylo jasné, že většina filmů, které odpovídají stanovaným kritériím, vznikla s podporou České televize. Pátrání v Archivu a programových fondech ČT umožnilo hledat v oblasti produkce a koprodukce přímo pod hesly „uprchlická krize“, „uprchlík“, „migrace“, „migrační krize“ apod. Potenciální vzorek se tak vedle autorských celovečerních a hodinových dokumentárních filmů, které bylo možné dohledat už na webu ČT, rozrostl o řadu publicistických pořadů, dokumentárních seriálů a jeden díl dokumentární reality show.

Konkrétně to byly první díl dokumentárního seriálu *Noví sousedé* s názvem *Nepálci v Jablonci* (2018) režisérky Theodory Remundové, dokumentární seriál *Domov můj I a II* (2017–2019), který v deseti dílech sleduje cizince, kteří dlouhodobě žijí v České republice, měsíčník *Sousedé* soustředící se na kulturní život menšin a publicistický pořad *Babylon*, který už od roku 2004 představuje portréty cizinců žijících v České republice i Čechů dlouhodobě usazených v zahraničí. Přestože tři poslední jmenované pořady mezi protagonisty představily i imigranty z Blízkého východu, jejich primárním zájmem evidentně nebylo zpravit diváky o stávající migrační krizi, kterou povětšinou ani nezmiňovaly. Stejně tak pořad *Nepálci v Jablonci* sice pojednává o skupině cizinců, kteří do ČR přišli v období migrační krize, nikoliv však jako uprchlíci. Dokument se soustředí na každodenní život podmíněný závazky vůči náborové pracovní agentuře, která jim pracovní pobyt v České republice zprostředkovala. Nepál navíc neleží na Blízkém Východě.

Dokureality show *Zlatá mládež 2* (2018), ve které jsou dobře zajištění protagonisté konfrontováni s různými extrémními situacemi, věnovala tématu migrační krize díl *Balkánem po stopách uprchlíků*. Za touto show stojí producenti Kamila Zlatušková a Dušan Mulíček, kteří produkovali i film Tomáše Kratochvíla *Uprchlíci*. Epizoda se svou strukturou některým dokumentárním filmům podobá, protagonisté například cestují proti proudu migrační trasy, což je motiv objevující se ve filmech Šárky Maixnerové i Tomáše Kratochvíla, anebo pádlují na nafukovacím člunu. Ačkoliv epizoda obsahuje záběry uprchlických táborů a zaznamenává několik setkání s uprchlíky, je většina jejího obsahu věnována konfrontaci protagonistů s nepohodlným cestováním a na minimum omezeným rozpočtem. Pořad byl z konečného seznamu zkoumaných filmů vyřazen, jelikož v ní migrační krize slouží jako pouhá kulisa a generátor extrémních situací.

Několik serióznějších filmů vzniklo v rámci série autorských dokumentárních filmů *Intolerance*. V období mezi lety 2016 a 2018 byly vyrobeny dvě řady tohoto cyklu, v nichž bylo uvedeno i několik dílů, které se dotýkaly migrační krize. Jsou jimi *Vítejte v srdci Evropy* (2016) Ivo Bystřičana, *Chlad* (2016) Apoleny Rychlíkové, *Terapie s Mírou* (2016) Terezy Reichové a *Domobrana* (2016) a *Slušní lidé* (2018) Břetislava Rychlíka. *Chlad*, *Domobrana* a *Slušní lidé* se ovšem věnují tématu české nesnášenlivosti, kterou migrační krize vyvolala a její problematika je v dokumentech protagonisty i tvůrci pouze zmiňována. Tyto dokumenty zobrazují jen české protagonisty (s výjimkou filmu *Chlad*, kde figuruje provozovatel brněnského stánku s kebabem, jenž se ovšem v ČR usadil již sedm let před natáčením), kteří se vyjadřují k dějům, které ve filmech nejsou zobrazeny. Tato díla bezpochyby nastavují zrcadlo skutečnosti a akcentují skutečnost, že ačkoliv jsou Češi jedni z nejhlasitějších odpůrců imigrace, nemají s imigranty v podstatě žádnou osobní zkušenost. Zároveň však nesplňovaly podmínku zobrazení uprchlíků jako takových.

## 2. 4 FINÁLNÍ VÝBĚR VZORKU

Do konečné skupiny filmů, která splňují stanovená kritéria, se dostalo celkem třináct následujících děl z produkce České televize, Mall.TV a Stream.cz i z nezávislé produkce samotných autorů (zde řazeno abecedně dle příjmení autora):

*V Mosulu* režisérky Jany Andert,  
*Blízký soumrak* Iva Bystřičana,  
*Vítejte v srdci Evropy* Iva Bystřičana,  
*Masa* Ivo Bystřičana a Michala Pavláška,  
*Islám v ČR* Tadeáše Daňka  
*Uprchlická vlna* Tadeáše Daňka  
*Bohu žel: tato země není vaše* režiséra Saši Dlouhého.  
*Uprchlíci* Tomáše Kratochvíla,  
*Czech Team* Robina Kvapila z cyklu *Nedej se!*,  
*Hledání Východu* Michala Pavláška,  
*Český Alláh* režisérky Zuzany Piussi,  
*Ztraceni v Evropě* Šárky Maixnerové,  
*Ztraceni v Česku* Šárky Maixnerové.

Na základě vzorku vybraných filmů byli osloveni autoři všech vybraných filmů. Rozhovor se podařilo pořídit se sedmi z nich. Rozhovor bohužel z časových důvodů odmítl Michal Pavlásek a s Janou Andert, která většinu roku pobývá v zahraničí, bohužel na žádost o rozhovor nereagovala.

## 2.5 VÝZKUMNÉ OTÁZKY

Prvotním impulsem výzkumu bylo zjistit, jak se celosvětové téma migrační krize otisklo do české dokumentární tvorby. Více než analýza jednotlivých dokumentů mě zajímalo, proč se autoři pustili do zpracování tématu, které bylo v českém mediálním prostoru neustále přítomné, ale s jehož důsledky se česká společnost nemusela nikdy konfrontovat. Chtěla jsem se také dozvědět, za jakých produkčních a tvůrčích podmínek filmy vznikaly a v neposlední řadě nakolik změnila zkušenost z natáčení s migranty postoje svých autorů. V neposlední řadě jsem se chtěla zaměřit na diváckou recepci filmů z pohledu jejich autorů.

Stavba polostrukturovaného rozhovoru byla vypracována po konzultaci s Mgr. Evou Kyselou-Richter, Ph. D. na semináři Výzkumná praxe dotazování, který se konal v květnu 2019 v rámci Centra doktorských studií AMU, a s vedoucí této práce Mgr. MgA. Terezou Czesany Dvořákovou, Ph.D.

Autoři filmů byli osloveni formou elektronické korespondence a jelikož do výzkumu citelně zasáhla vládní opatření omezující během doby šíření viru COVID-19 možnost setkávání, byly všechny rozhovory pořízeny telefonicky. Interview trvala od 35 do 65 minut a všichni respondenti odpovídali na stejné okruhy otázek.

V přípravné fázi vzniklo pět základních okruhů otázek. První z nich směřoval k samotnému počátku natáčení a měl za cíl získat informace o podmínkách vzniku dokumentu a reálném iniciátorovi projektu; popsat vztah mezi autorem a producenty a dozvědět se, proč se rozhodli k vzájemné spolupráci a za jakých podmínek probíhala.

Následující skupina dotazů je zaměřena na autorovy osobní motivace a jeho názor na téma migrační krize. Cílem bylo zjistit, zda byla práce na dokumentu v nějakém smyslu pro tvůrce formativní, jestli autorovy názory utvrdila anebo proměnila a zda ho podnítila k dlouhodobému sledování tématu.

Další okruh otázek směřoval k samotnému průběhu natáčení, k práci s protagonisty a k sebedefinici role dokumentaristy. Zajímalo mě také, zda a jak je pro tvůrce limitující třeba jazyková bariéra a zda pro práci s lidmi odlišné kultury volili jinou metodu práce než s protagonisty pocházející z jejich domácího prostředí.

Čtvrtá skupina otázek se věnovala divácké recepci filmu, zájmu autorů o sledovanost a debaty s diváky. Implicitně tento okruh sledoval, zda projekt naplnil očekávání a ambice tvůrců.

Poslední okruh dotazů pátral po zájmu autorů o filmy se stejným anebo příbuzným tématem, po referencích a dalších zdrojích inspirace, ke kterým se při přípravě projektu vztahovali.

## 2.6 METODA VÝZKUMU

Vzhledem k povaze sledovaného tématu a výše vytyčených výzkumných otázek se zdál být od počátku nejvhodnějším nástrojem kvalitativní výzkum a metoda orální historie.

Jan Hendl uvádí, že kvalitativní výzkum je vhodný zejména v případě, kdy *"sbíráme velké množství dat od jednoho nebo několika málo jedinců."*<sup>3</sup> Hendl tento typ výzkumu také spojuje s výzkumem určité komunity anebo sociální skupiny, v jejímž rámci jsou analyzované vztahy a aktivity, jenž mají její členové společné. Tato metoda sociálních věd se tedy jeví jako ideální ke zkoumání názorů a motivací autorek a autorů dokumentárních filmů. Ty by byly jen stěží kvantifikovatelné anebo jinak postižitelné. Hendl taktéž uvádí, že *„výhodou kvalitativního přístupu je získání hloubkového popisu případů. Nezůstáváme na jejich povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy. Citlivě zohledňujeme působení kontextu, lokální situaci a podmínky. Kvalitativní výzkum poskytuje podrobné informace, proč se daný fenomén objevil“*<sup>4</sup>. Kvalitativní výzkum připouští práci v mnoha formátech, od pozorování až po vedení rozhovorů, které jsou pro tuto práci nejlogičtější volbou.

Orální historie, byť vychází z obrově odlišného rámce historických věd, úzce komunikuje s nástroji sociologů a můžeme ji považovat za součást proudu metod kvantitativního výzkumu. Hodí se pro zmapování konkrétní události z minulosti (a to i nedávné) v případě, když není cílem výzkumu získaná data o zkoumané problematice zobecnit, ale její *"největší zbraní a předností je [...] právě zachycení a analýza individuálních postojů a prožitků"*.<sup>5</sup>

Při konkrétní práci s rozhovory a jejich analýzou jsem čerpala převážně z teoretických prací Miroslava Vaňka a Pavla Mückeho, kteří uvádí, že *„analýzu je možné také vnímat jako postup zpracování rozhovoru, které jej jako celek rozebírá na*

---

<sup>3</sup> Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum – Základní metody a aplikace*. Praha: Portál 2005, s.50

<sup>4</sup> Hendl, c. d., s. 53.

<sup>5</sup> Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum, 2011., s. 14.

určité složky (elementy, prvky) obsažené v rozhovoru samotném.<sup>6</sup> To v tomto případě znamená zaměření se na získání odpovědí na výše stanovená hlavní témata daná okruhy otázek, ale i dílčími motivy, které vyplynuly z odpovědí na jednotlivé výzkumné otázky a jejich vzájemných srovnáním.

## 2.7 METODA ANALÝZY ROZHovorŮ (A FILMŮ)

Protože Vaněk a Mücke ve vztahu k analýze rozhovorů hovoří především o rozhovorech pořizovaných s narátory na společné téma (většinou konkrétní historickou událost), můžeme jejich k analýze aplikovat snadno i na rozhovory s českými dokumentaristy, které spojuje tvůrčí reakce na migrační krizi v roce 2015.

Vaněk s Mückem radí zaměřit se nejprve na tzv. *Analýzu prostředí a neverbálních projevů*.<sup>7</sup> Jelikož ale byly rozhovory pořizeny často po telefonu, přes aplikaci WhatsApp anebo Zoom a jen v jednom případě osobně, bylo by jen velmi obtížné k této analýze přistoupit a tento krok tedy vědomě pomíjím.

Dalších z doporučených prvků rozboru je tzv. *Obsahová a psychologická analýza rozhovorů*. Vzhledem k tématu dochází ke "kondenzaci"<sup>8</sup> podstatných témat a informací a jejich oddělení od odboček a opakování narátora. Cílem je u každého rozhovoru takto vytvořit faktografickou analýzu, kterou můžeme porovnat s ověřitelnými fakty. V našem případě jsou to informace typu datum premiéry, jména spolupracovníků a protagonistů, délka filmu, místa natáčení, názvy referenčních filmů atp. Zároveň ale platí, že *"nalezené rozpory je poté nutné brát nikoli jako "zpochybňování" pravdomluvnosti, upřímnosti či rozhledu narátora, ale jako výzvu k odhalení důvodů či motivů, proč se zde rozpory vyskytly."* Jelikož se v této práci nezabýváme životními příběhy dokumentaristek a dokumentaristů, vědomě upustíme od psychologické analýzy dotazovaných, kterou autoři také doporučují<sup>9</sup> a budeme je

---

<sup>6</sup> M. Vaněk a P. Mücke c. d., s.164

<sup>7</sup> M. Vaněk a P. Mücke, c.d., s. 173

<sup>8</sup> M. Vaněk a P. Mücke, c.d., s. 175

<sup>9</sup> Vaněk a Mücke o psychologické analýze píší, že by měla být "bud' zkušeným výzkumníkem s letitou praxí v analýze rozhovorů, nebo přímo specialistou psychologem", což ani není v možnostech této práce. Dodejme, že ani v knihách těchto autorů není analýza neverbálních projevů nebo psychologická analýza příliš zastoupena.



pouze profesně charakterizovat. Přítomné ale zůstává téma jejich osobních motivací nebo proměn postoje.

*Jazyková analýza rozhovorů* je dalším z nástrojů, které lze k rozboru rozhovorů využít. Podle užití jednotného a množného čísla, množství vatových slov a citově zabarvených výrazů či vulgarismů, lze kromě ověření fakt také "číst mezi řádky" odpovědí a rozklíčovāt emoce, které se k danému tématu vážou. Ani tento prvek analýzy nebude pro tento výzkum určující, už s ohledem na to, že se úzce váže k psychologické analýze respondenta a také proto, že rozhovory nejsou vedeny na hluboce osobní témata ze života respondentů.

V neposlední řadě Vaněk s Mückem doporučují *Analýzu smyslu sdělení v rozhovorech*, tedy určení celkového smyslu rozhovoru. Pro tu se nelze opřít o kvantifikující ani kvantitativní metody. „Úkol analýzy spočívá ve vnesení určitého řádu do tohoto zdánlivého chaosu tak, aby bylo možné se ve vyprávění orientovat.“ V našem případě jde o klíčový prvek analýzy, který bude prováděn rozdělením každého z pořízených rozhovorů podle témat a jejich srovnáním s výpověďmi dalších narátorů s přihlédnutím k tomu, jaké aspekty jednotliví narátoři vyzdvihují nebo naopak marginalizují.

V práci se opírám filmově-teoretické koncepty. V případě analýzy jednotlivých dokumentárních děl pro mě zůstává nejvhodnějším pramenem a vzorem jejich kvalifikace i analýzy díla Billa Nicholse *Úvod do dokumentárního filmu*,<sup>10</sup> z jehož kapitol *Jak lze dokumentární filmy rozlišovat? Kategorie, modely, výkladový a poetický modus dokumentárního filmu; Jak lze charakterizovat observační, participační, reflexivní a performativní modus? a Jak přistupují dokumentární filmy k sociálním a politickým tématům?* je při analýze filmů převážně čerpán

---

<sup>10</sup> Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: AMU, 2010.

### 3. STRUČNÁ CHARAKTERISTIKA VYBRANÝCH FILMŮ

#### 3.1 JAK KLASIFIKOVAT DOKUMENTÁRNÍ FILMY?

Všechny zvolené filmy a seriály mají mnoho společných znaků, spadají do stejného časového rámce a výše vymezeného tematického zaměření. Byly vyrobeny mezi lety 2015 a 2020 v České republice, věnují se migrační krizi a mezi jejich protagonisty figurují uprchlíci. Přesto vlivem produkčních podmínek či autorských rozhodnutí nabyly různých podob. Jejich stručná charakteristika je nutná pro kontextualizaci a následnou analýzu rozhovorů s tvůrci.

Mezi dokumentárními filmy lze rozlišovat na základě producentského zázemí, délky a formy, tvůrčího přístupu autorů a vztahu konkrétního filmu k další tvorbě autorů. Přínosná je pro charakteristiku metodologie Billa Nicholse. V *Úvodu do dokumentárního filmu* Nichols píše:

*„Kromě období či hnutí lze dokument charakterizovat i řadou modů dokumentární filmové tvorby reprezentujících realizovatelné způsoby použití kinematografických prostředků v tvorbě dokumentárních filmů.“*

Podle této metody Nichols rozlišuje do šesti modů dokumentárního filmu. Jsou to poetický, výkladový, observační, reflexivní, participační a performativní. Většina dokumentárních filmů volí modus výkladový, který je, jak Nichols zdůrazňuje, nejčastěji spojován s dokumentárním filmem. Charakterizuje ho jako takový, který *klade důraz na komentář a argumentativní logiku*. Zároveň je pro něj typické využití hlasu z hůry, voiceoveru, který dává scénám a obrazům význam a kontext. To platí ve většině i pro filmy zastoupené v této práci.

V podstatě žádný z filmů nelze definovat čistě jedním modelem. Většina filmů je tvořena jejich kombinací. *„Mody slouží jako kostra, kterou jednotliví filmaři následně obalují podle svých tvůrčích dispozic.“* V tomto vzorku filmů je výkladový modus kombinován s observačním, participačním anebo reflexivním modelem.

Observační modus se mohl plně rozvinout až s nástupem lehce přenosných kamer a kontaktního zvuku, které filmařům umožnily přiblížit se těsně k protagonistům. Jejich přítomnost je sice těsná, ovšem bez interakce a vzniká tak dojem, jako by autoři na

místě natáčení vůbec nebyli. Čistě observační je z vybraných filmů pouze středometrážní film *Masa* od Ivo Bystřičana a Michala Pavláška. Některé z filmů v našem výběru observačního přístupu využívají v některých svých částech a v jiných do jejich děje vstupují autoři ať už voiceoverem, pokládáním otázek zpoza kamery nebo explikačními mezititulky.

Participační modus je stěžejní především v seriálu Tadeáše Daňka *Islám v ČR* a ve filmu *Uprchlíci* od Tomáše Kratochvíla. V těchto filmech je autor jednou z hlavních postav filmu, divákovým průvodcem a vypravěčem. Podle Nicholse „*Participační dokument často zdůrazňuje konkrétní, žité setkání filmaře se subjektem.*“ Také je mu vlastní osobní angažovanost tvůrce v tématu a jeho aktivní zapojení do komunikace s dalšími protagonisty.

Pro reflexivní modus je typické, že se *"středem pozornosti se stává komunikace mezi filmařem a divákem"*, jde o zkoumání metody natáčení, vztahu filmaře, protagonisty i diváka. Může to být poťouchlá či sofistikovaná filmařská metoda nebo, tak jak je tomu v případě filmu *Hledání východu* Michala Pavláška, spontánně vzniklá situace, která si takový přístup sama vyžádá.

Performativní ani poetický modus ve vzorku zde analyzovaných filmů zastoupeny nejsou. Pro performativní modus je stěžejní zprostředkování autorovy osobní zkušenosti, jeho dojmů, emocí a úvah. Nichols takové dokumenty od jiných odlišuje:

*"[...] přiklání se k méně konvenčním narativním strukturám a subjektivnějším formám reprezentace. Referenční kvalita dokumentu, odkazujícího k jeho schopnosti fungovat jako okno do světa, ustupuje expresivní kvalitě díla, která zvýrazňuje situační, sugestivně vyjádřený, osobní pohled jak konkrétních subjektů tak i filmového tvůrce na tento svět."*

Poetický modus je oproti tomu charakteristický důrazem, který je kladen na filmovou formu a často převažuje nad pozorností věnovanou sociálním hercům, jsou-li ve filmu nějakí. Jelikož všechny zde zmiňované filmy na práci se sociálními herci stojí, tento modus se jich netýká.

V následujících charakteristikách jednotlivých zkoumaných filmových děl se z Nicholsovy typologie vychází, s tím, že je vzhledem k výše vytyčeným výzkumným otázkám kladen důraz především na autorský přístup či hlas tvůrce, přístup k protagonistům a jejich vyobrazení.

### 3.1.1 CZECH TEAM (REŽIE ROBIN KVAPIL, ČESKÁ TELEVIZE, 26 MINUT, 2015)

Pěťadvacetiminutový film Robina Kvapila vznikl v TPS Petra Kubici v rámci cyklu České televize Nedej se! v roce 2015. Robin Kvapil je absolvent FAMU, režisér několika společenských a sociálních dokumentárních i hraných filmů a také jeden ze zakladatelů brněnského recesistického a později i politického sdružení Žít Brno!.

Přelom let 2015 a 2016 byl z dnešního pohledu vrcholem migrační krize, která se k českým divákům, jejichž zemi se přímá zkušenost s uprchlíky vyhnula obloukem, dostávala jen skrze stránky a obrazovky médií. Film *Czech Team* lze tedy vykládat jako pokus o to zprostředkovat divákům autentickou zkušenost z místa, čemuž napovídá jeho struktura (dění na srbsko-chorvatské hranici je rámováno reakcemi Čechů na toto téma) i autorovo vyjádření v rozhovoru. To je skoro shodné s vyjádřením protagonisty dokumentu Honzy, brněnského herce, který vybízí odpůrce uprchlíků k tomu, aby se na vlastní oči přesvědčili, jaká to na místě vypadá.

Ve vztahu k protagonistům z řad migrantů, jejichž obraz si tato práce dává za cíl zkoumat, zůstává tento film záměrně na povrchu. Sice tu o nich slyšíme neustále, oni sami jsou ale jednolitou masou utrápených tváří a zavazadel, které je potřeba co nejdříve přesunout z jednoho místa na druhé. Přispívá tomu i systém plynulého přechodu z jedné strany hranice na druhou, který čeští dobrovolníci vymysleli a udržují v provozu, jeden z nich jej představuje jako "luxusní průtokový ohřívač". V takové situaci logicky není možné najít čas a prostor na bližší kontakt či seznámení se.

Podle Nicholsovy metodologie lze *Czech Team* charakterizovat jako film ve výkladovém modu, jelikož nám předkládá a jeho snahou je nás informovat o situaci na místě. Zároveň ale autor do filmu vstupuje nejen formou voiceoveru vysvětlujícího děj, ale také ho nejméně jednou ho vidíme, jak sám vede rozhovor s protagonistou. Hovoří zpoza kamery anebo bezprostředně komentuje nepovedený záběr. V takových chvílích film přechází do modu participačního, pro který je charakteristický zachycení

autentického rozhovoru mezi autorem a protagonisty a jejich aktivní zapojení do natáčení.

Dokument také představuje řadu českých protagonistů, jejichž prostřednictvím se o osudech migrantů dozvídáme. Jednou z nich je Eva Zahradníčková, která je jednou z hlavních postav celovečerního filmu Zuzany Piussi *Český Alláh*.

### 3.1.2 ČESKÝ ALLÁH (REŽIE ZUZANA PIUSSI, D1FILM A ČESKÁ TELEVIZE, 122 A 142 MINUT, 2016)

Tento dokumentární film byl uveden v roce 2016 v rámci cyklu Český žurnál, který již od roku 2013 připravují producenti a dramaturgové Vít Klusák s Filipem Remundou. Jedná se o cyklus autorských dokumentárních filmů, které vznikají v koprodukcí Klusákovy a Remundovy společnosti Hypermarket film a České televize. Film vznikl ve dvou verzích a zde se budeme krátce věnovat oběma. Kratší z filmů byl prezentována v rámci cyklu Český žurnál a delší např. na MFDF Ji.hlava a na dalších festivalech.

*Český Alláh* sleduje v rozmezí dvou let osudy tří žen. Evy Hrdinové, zakladatelky webu a facebookové skupiny Naštvané matky a členky Bloku proti islámu, Evy Zahradníčkové, dobrovolnice a organizátorky pomoci uprchlíkům na balkánské trase, a Magdaleny Pospíchalové, právničky z iniciativy Hlavák pomáhající uprchlíkům v Čechách. Právě díky aktivitám Evy Zahradníčkové a Magdaleny Pospíchalové, které jsou při své práci s uprchlíky v přímém kontaktu, vystupují ve filmu i migranti samotní, přestože jde především o epizodické a vedlejší linky příběhu.

Po dokončení první verze filmu se autorka rozhodla připravit verzi druhou, kterou doplnila o nepoužitý materiál, jež se do kratší televizní verze nevešel. V kratší verzi filmu dominuje observační modus, sama autorka před kameru nevystupuje, nepokládá otázky a jen výjimečně na ni reagují někteří z protagonistů. Soustředí se na prezentaci poměrně velkého množství událostí, které hlavní hrdinky zažívají. V případě Evy Hrdinové je to vzestup a pád Bloku proti islámu, u Evy Zahradníčkové jde kromě pomoci na balkánské trase především o vztah s muslimem Issakem a v případě Magdy Pospíchalové o její aktivity pomoci uprchlíkům, kteří se ocitli v Čechách.

Delší verze oproti kratší lehce vybočuje z čistě observačního modu, častěji zde zaznívá autorčin hlas zpoza kamery. Obě verze uchovávají chronologický a na srovnávání postavený střih, který vedle sebe staví vznik Bloku proti Islámu, Iniciativy Hlavák a první sledování Eviny cesty na maďarskou hranici. Delší verze je navíc doplněna o vysvětlující mezititulky, které umožňují lepší orientaci mezi postavami i momenty v ději. Jednotliví protagonisté také dostávají více prostoru a je tudíž možné lépe se seznámit s vývojem vztahu Evy Zahradníčkové a Issaka, s vnitrostranickým fungováním Bloku proti islámu a osobní angažovaností Magdy Pospíchalové. Také je zásadní, že je v delší verzi zřetelnější provázání jednotlivých postav. Například scéna, kdy spolu v těsné blízkosti sedí Yazan, mladý uprchlík ze Sýrie, a Eva Zahradníčková, působí v kratší verzi filmu skoro nepatřičně, protože nevíme, že se postavy potkaly už dřív a mají k sobě blízko. Také je tu použito Yazanovo autentické video plavby na nafukovacím člunu z Turecka do Řecka. Ve zkratce by se tedy dalo říct, že přestože autorčin přístup zůstává v zásadě neměnný, jednotliví protagonisté z delší verze vycházejí jako komplexnější a pochopitelnější postavy. Stejně jako je možné představit jich více a hlouběji.

### *3.1.3 BOHU ŽEL: TATO ZEMĚ NENÍ VAŠE (REŽIE SAŠA DLOUHÝ, 86 MINUT, 2018)*

V koprodukcii s Českou televizí vznikl i celovečerní film režiséra Saši Dlouhého, který v minulosti natáčel přírodovědné i sociální dokumentární filmy. Stejně jako Zuzana Piussi i on má svou vlastní produkční společnost, FreeSam, která je spolu s Českou televizí je koproducentem tohoto filmu. Sledujeme v něm šest protagonistů (Asyřana George, Syřana Hadiho, irácký manželský pár Ayat a Ahmeda, Nigerijce Olu, Rusa Vladimira a Gruzínce Zuraba), kteří se na počátku natáčení všichni nacházejí v České republice a snaží se tu získat azyl a vybudovat si zde domov.

Autor je sleduje mezi lety 2015 až 2018, tedy v období vrcholící migrační krize, na jejichž pozadí se jejich životy v Čechách odehrávají. Zatímco Českem cloumá nenávislná antiislámská a antiimigrační předvolební kampaň, autor se soustředí na soukromí a zdlouhavé byrokratické procesy, které protagonisté podstupují, aby v Čechách mohli zůstat. Režisér drží podobnou strukturu ve scénách představení jednotlivých protagonistů v jejich domácím anebo osobním prostředí, kde je často opakovaným motivem příprava jejich národních jídel, zabydlování se v bytech i v České republice a pohovory na úřadech.

Ze zde analyzovaných filmů *Bohu žel* nejvíce vyniká jednotnou vizuální stránkou filmu, pro který je specifická pastelová barevnost a opakující se záběry na nebe nad hlavami a střechami či volný prostor kolem protagonistů. Příběhy jsou také sjednoceny grafikou, která odkazuje na ministerské formuláře, do kterých jsou laděny úvodní titulky i jmenovky, kterými jsou uvozeny úvodní scény s každým z protagonistů. Autorův přístup lze klasifikovat částečně jako observační, režisér není přítomen formou voiceoveru ani explikačních mezititulků a protagonisty filmu většinou, bez toho aniž by na sebe upozorňoval, pozoruje. Na druhou stranu jsou některé scény evidentně inscenované. Například již zmíněné opakující se seznamování s protagonisty při přípravě jejich národních jídel anebo u rozhovorů, při kterých hovoří přímo na kameru. Autorův přístup lze tedy částečně klasifikovat také jako participační. Od ostatních zde studovaných filmů se *Bohu žel* odlišuje důrazem kladeným na vizuální jednotu filmu a tím, že se časosběrnou metodou soustředí pouze na osudy svých protagonistů a méně na české politické prostředí.

#### 3.1.4 ISLÁM V ČR (REŽIE TADEÁŠ DANĚK, STREAM.CZ, 9 EPIZOD, 2015)

#### 3.1.5 UPRCHLICKÁ VLNA (TADÉÁŠ DANĚK, MALL.TV, 5 EPIZOD, 2018)

Podobně jako Zuzana Piussi srovnává postoje dvou názorově protichůdných stran i Tadeáš Daněk. **Islám v ČR** se skládá z devíti 7- až 13-minutových epizod. V tomto seriálu se autor soustředí na názory odpůrců islámu se zástupci muslimské komunity v Čechách na pozadí migrační krize v roce 2015. Na rozdíl Zuzany Piussi Daněk aktivně vstupuje do děje. Jeho přístup je osobní, investigativní a provokující, autor sám vstupuje mezi protagonisty a je katalyzátorem názorových střetů. Je vypravěčem zároveň hlavní postavou dokumentární série. Hned v první epizodě si obléká nikáb, stylizuje se do "muslimské turistky" a čeká na reakce kolemjdoucích. Celý seriál je postavený tak, že sledujeme autorovu snahu se v problematice zorientovat a téma objevujeme spolu s ním. Podle klasifikace Billa Nicholse se jedná o modus participační, skrze který nám autor prezentuje vlastní cestu poznání, rozhovory s protagonisty i své názory. Zatímco tento seriál si klade za cíl ověřit, zda jsou obavy a předsudky odpůrců islámu založené na realitě, dominuje mu voiceover autora a osobní přítomnost autora k natáčení. Daňkův další časosběrný počín volí odlišné postupy. Ve svém druhém seriálu **Uprchlická vlna** se Tadeáš Daněk v rozmezí pěti dílů, které mají mezi 13 a 21 minutami, věnoval několika aspektům migrace přímo v

místech jeho dění, nejprve v Řecku, poté v dalších zemích na balkánské i italské migrační trase. V prvních čtyřech dílech se autor sleduje čtyři různé protagonisty. Sarra je v Česku žijící Alžíranka, která na ostrově Lesbos pomáhá uprchlíkům. Původně měla se štábem putovat jako jejich průvodkyně po balkánské migrační trase, ale jelikož se rozhodla raději pomáhat dál na Lesbu, vydává se režisér z Řecka dál sám, a další protagonisty hledá po cestě. Jsou jimi dva Syřané, otcové rodin, kteří se každý po vlastní ose snaží dostat svou rodinu do Evropy a Sudánec Alnazir, který uvízl v Itálii, odkud hledá cestu do Velké Británie.

Mezi oběma seriály je vidět tematický i formální posun. Zatímco *Islám v ČR* vznikl během Daňkova studia filmové školy ve Zlíně, *Uprchlická vlna* již v produkci Mall.TV a zřetelně šlo o produkčně náročnější projekt. V obou případech pracuje autor s voiceoverem, typickým pro výkladový dokumentární modus. *Uprchlická vlna* využívá hlas herce a také animované titulky, které uvozují každou z epizod. Voiceover je autorovým komentářem situace, který dává význam sledovaným scénám, spojitost mezi časem a prostorem a také je prezentací autorova úhlu pohledu a hodnocení migrační krize. I tento komentář obsahuje mezi analyzovanými filmy a seriály opakující se tezi, že ne všechny imigranty lze házet do jednoho pytle a že je třeba rozlišovat mezi ekonomickou a válečnou migrací.

Pro oba seriály je typické, že se obracejí přímo na diváka, obsahují sestřihy minulých dílů a ve svém závěru lákají na nadcházející epizody. Ve srovnání s *Islám v ČR* je autor v *Uprchlické vlně* mnohem méně přítomen a jeho přístup lze, i přes autorovu snahu zůstat v pozadí, na základě autorskému voiceoveru a interakcím s protagonisty označit jako participační.



3.1.6 ZTRACENÍ V EVROPĚ (REŽIE ŠÁRKA MAIXNEROVÁ, ČESKÁ TELEVIZE, 26 MINUT, 2015)

3.1.7 ZTRACENÍ V ČESKU (REŽIE ŠÁRKA MAIXNEROVÁ, ČESKÁ TELEVIZE, 6 EPIZOD, 2017)

Metodou časosběru pracuje i režisérka spjatá celou svou režisérskou kariérou s Českou televizí, Šárka Maixnerová. Její seriály *Ztraceni v Česku* a *Ztraceni v Evropě* byly natočeny mezi lety 2015 a 2016.

Nejprve začal vznikat seriál *Ztraceni v Česku*, někdy také zmiňovaný pod dřívějším názvem *Ztraceni.cz*. Jedním ze čtyř sledovaných osudů je příběh syrské rodiny Sido. Až během natáčení vypukla migrační krize a tým Šárky Maixnerové se rozhodl věnovat se této rodině zvlášť prostřednictvím filmu ***Ztraceni v Evropě***. Poté, co se otec rodiny Bahjad Sido dozví o tom, že jeho synovec Ali uvízl na cestě ze Sýrie v Turecku, chce se ho jet hledat. To by ale mohlo ohrozit jeho azylové řízení v Čechách, a tak na sebe autorka spolu se svým štábem berou roli poslů a po balkánské trase se vydávají hledat Aliho místo Bahjada. Tato cesta, která opravdu končí setkáním s Alim, je východiskem pro zmapování balkánské trasy v době nejbouřlivější části migrační krize. Zobrazuje místa, která se stala jejími synonymy: vídeňské vlakové nádraží, hraniční přechod Horgoš-Röszt, přeplněné makedonské vlaky i nekonečné cesty lemované odhozenými odpadky.

Scény natočené v různých zemích spojuje autorčin voiceover, který sama namluvila. Obsahuje popis, převyprávění i interpretaci natočených událostí. Negativně hodnotí podmínky českého detenčního zařízení v Kostelci nad Orlicí, kam není možné přijít na návštěvu. Porovnává chování imigrantů dle jejich národností a rozlišuje mezi tím "*kdo utíká před bombami a kdo za lepším*". A také upozorňuje na mediální divadlo, které se na hraničních přechodech rozpoutá pokaždé, když na přechod dorazí autobusy s uprchlíky a které považuje za neautentické. Její přístup obsahuje prvky reportáže z cest i osobního komentáře. Proto lze její přístup označit za výkladový a vzhledem k interakcím s protagonisty a osobní angažmá v tomto projektu i za participační. Reportážní charakter filmu podtrhují i fotografie, které jsou mezi scény vkládány.

**Ztraceni v Česku** je seriál o lidech, kteří v České republice žijí na okraji společnosti. V šesti epizodách Šárka Maixnerová sleduje osudy mladé vězenkyně, prarodiče samostatně pečující o malá vnoučata, alkoholičky bez domova a také právě rodiny Sido - kurdských imigrantů žádajících v České republice o azyl. Každý z protagonistů je na začátku každé epizody znovu představen a je zrekapitulován jeho dosavadní příběh. V obraze je v grafice uvedena doba natáčení a také cíl, na který se každý „ztracený“ snaží dosáhnout. Autoři pracují v každém z příběhu s odlišnou hudbou, v případě rodiny Sido jde očekávatelně o orientální melodii. Jejich cílem je podle dokumentu získání azylu, práce a bytu. Natáčení probíhalo od 1. srpna 2015 do 1. září 2016. Seriál má stavbu klasické tragédie, podle jejíchž částí jsou také pojmenovány jednotlivé epizody (Expozice, Kolize, Krize, Peripetie a Peripetie II, Katastrofa). V nich je odvyprávěn příběh rodiny, která nejprve tráví dlouhé měsíce v detenčním zařízení v Kostelci nad Ohří a následně po získání azylu hledáním vlastního ubytování a práce po několika českých městech. V komentáři, který každou z epizod doprovází, a ve kterém autorka zmiňuje i to, co v seriálu není zachyceno - například, že s rodinou podle ní není možné „*nic předvídat a nic plánovat*“. Zároveň zaznívá i její hlas zpoza kamery, když komunikuje s protagonisty a pokládá jim otázky.

Oproti filmu *Ztraceni v Evropě*, který je v podstatě situační reportáž z balkánské trasy, se *Ztraceni v Česku* soustředí na hlavně byrokratický proces žádání o azyl a komplikovaném usazení se v Česku. Rodina svůj domov nakonec najde v Kadani, kde rodiče provozují obchod s kebabem a děti navštěvují základní školu. Vševědoucí voiceover autorky je charakteristický pro výkladový modus, který seriálu dominuje. Ale poměrně často ho naruší otázky, jež autorka protagonistům pokládá zpoza kamery. Proto se dá hovořit o kombinaci participačního a výkladového modu.

### 3.1.8. UPRCHLÍCI (REŽIE TOMÁŠ KRATOCHVÍL, ČESKÁ TELEVIZE, 55 MINUT, 2016)

Film Tomáše Kratochvíla *Uprchlíci* s filmem *Ztraceni v Evropě* sdílí motiv cesty po balkánské migrační trase. Hlavním protagonistou filmu je autor samotný, který se v doprovodu dvou překladatelů, Lenky a Hassana, vydává na cestu do Turecka, ze kterého se plánuje dostat zpět do Evropy maskovaný jako jeden z uprchlíků.

Film je uvozen větou: "*Tento film byl natáčen na různé typy kamer, včetně skryté kamery a mobilu. Zachycuje místa, kde doposud žádný štáb nebyl a lidi, které klasickou dokumentární metodou zachytit nelze.*" Následující scéna ukazuje autora v soláriu, kde se připravuje na cestu, poté na cestě do tureckého města Gaziantep a pak na mořském břehu u města Izmir, odkud vyplouvají čluny s uprchlíky do Evropy. Během cesty je autor vystavena mnoha situacím, ve kterých mohl natáčet pouze na skrytou kameru anebo mobilní telefon. Různorodé scény, které v první třetině čítají rozhovory s uprchlíky na evropských hraničních přechodech, jež mají již cestu za sebou, záběry pašeráků strkajících lidi do lodí i první rozhovor s hlavními protagonisty filmu Alim a jeho matkou Zohre, kteří odcházejí z Iránu do Evropy. Kombinaci materiálu různé kvality spojuje autorův voiceover, kterým v první osobě hovoří o své motivaci i vysvětluje, co právě vidíme v obraze. Autorovou ambicí bylo "*lépe porozumět*" migraci i celé situaci. Zároveň autor tematizuje hledání vhodných protagonistů pro film, protože autor je neměl předem vybrané a vytipoval je až těsně před nasednutím do člunu. Film je specifický také tím, že je doprovoben explikačním textem *Moje cesta s uprchlíky*, který popisuje i peripetie režisérovy cesty, které do filmu nevešly anebo se je nepodařilo zachytit na kameru. V textu autor projevuje velkou míru sebereflexe ať už ve vztahu k své vlastní roli falešného uprchlíka anebo vztahu s protagonisty. Tento postoj se ale do filmu nedostává. Autor v něm zůstává věrný participačnímu modu, který Nichols shrnuje větou *já vyprávím – s nimi – nám (mně i vám)*. Autor s uprchlíky sdílí jejich životní podmínky, snaží se jim co nejvíce přiblížit, aby jim, jak si na začátku vytknul, lépe porozuměl.

### 3.1.9 VÍTEJTE V SRDCI EVROPY (REŽIE IVO BYSTRČAN, ČESKÁ TELEVIZE, 26 MINUT, 2015).

Tento film z cyklu České televize Intolerance ukazuje události, které doprovází otevření detenčního zařízení pro migranty v obci Vyšší Lhoty. Jeho autorem je Ivo Bystrčan, absolvent FAMU spjatý s TPS Petra Kubici, protože Kubica byl jeho pedagogem na FAMU a v jeho TPS působil Bystrčan několik let jako dramaturg.

V popisu filmu na webu České televize autor svůj přístup označuje za dokumentární reportáž. Jedná se o kombinaci observace, otázek autora pokládaným zpoza kamery a rozhovory s lidmi, kteří žijí v okolí chystaného detenčního zařízení, novináři, dobrovolníky a uprchlíky samotnými.

Zatímco od obyvatel Vyšších Lhot zaznívají projevy nenávisti a xenofobie, dobrovolníci pracující s uprchlíky, kteří detenčním zařízením prošli, popisují hrozné podmínky, jimž v něm zadržení migranti čelili. Stejnou měrou se Ivo Bystrčan věnuje i podobě mediálního pokrytí otevření detence a příjezdu prvních uprchlíků, hovoří s novináři, natáčí zpravodajce a prostřednictvím analytika Jana Motla poukazuje na titulní stránky MF Dnes deníků, které uprchlíky demonizují a odlidšťují. Z autorovy argumentace vyplývá, že část novinářů se snaží jít na ruku obavám čtenářů a tím v nich více či méně vědomě podporuje strach.

### 3.1.10 BLÍZKÝ SOUMRAK (REŽIE IVO BYSTRČAN, ČESKÁ TELEVIZE, 52 MINUT, 2015)

*Blízký soumrak* Ivo Bystrčana je rámován cestou z Čech na Blízký východ a zase zpátky. Soustředí se na situaci iráckých křesťanů, které ISIS vytlačil z domovů a kteří uvízli ve městě Erbil. Některým z nich se čeští křesťané snaží zprostředkovat azyl v Česku. Autor zde podobně jako ve filmu *Vítejte v srdci Evropy* poukazuje na limity české ochoty pomáhat lidem v nouzi.

Prostředí uprchlického tábora v Erbilu poznáváme skrze jeho obyvatele i české aktivisty, slibující Iráčanům bezpečí a přijetí v České republice. Tyto přísliby ovšem naráží na neochotu českých úřadů, poslanců i církve se jejich osudy být jen zabývat.

Převažujícími mody snímku jsou výkladový a observační. Někdy autor záběry užívá jako ilustrační pro své teze, asi nejzřetelnější je to v případě úvodní sekvence a

animace. Oproti filmu *Vítejte v srdci Evropy* je zde autor upozaděn, sám před kamerou nevystupuje a ani s protagonisty nevede dialog, přítomen je jen svým komentářem. Komentář má informační i apelativní povahu, poukazuje na to, že oblast Blízkého východu je kolébkou i evropské kultury: "*Co když zánik křesťanství na blízkém východě značí zánik civilizace, která odsud vzešla?*" Navzdory apelům a snaze aktivistů na solidaritu film končí alibistickým setkáním kardinála Miloslava Vlka se zástupcem v restauraci s příznačným jménem Továrna na iluze.

### 3.1.11 HLEDÁNÍ VÝCHODU (REŽIE MICHAL PAVLÁSEK, ČESKÁ TELEVIZE, 26 MINUT, 2015)

Antropolog a vědecký pracovník Etnologického ústavu Akademie věd Michal Pavlášek je autorem dvou filmů v tomto výběru. Na obou pracoval s Ivo Bystřičanem, který byl v tomto případě jeho dramaturgem. V době největší medializace migrační krize se stal i často citovaným odborníkem, se kterým novináři řešili národnostní i genderovou skladbu přicházejících migrantů. Pro web Aktualne.cz psal *Deník z cesty s uprchlíky*. Je také autorem dvou dalších antropologických filmů.

Film *Hledání východu* sleduje balkánskou migrační trasu, kterou autor prochází z Řecka do Rakouska. V první části filmu zůstává pouze pozorovatelem, kameramanem, jež své okolí pouze pozoruje. Záběry jsou doplněny pouze později přidaným voiceoverem, můžeme tedy hovořit o kombinaci observačního a výkladového modu. Zlom nastává ve chvíli, kdy jeden ze skupiny mužů, se kterými Pavlášek natáčí, sáhne po jeho kameře a začne autorovi klást otázky, tak jak jim je kladl ještě před chvílí on sám. V této scéně je Pavlášek obklopen "*přesilou*" svých protagonistů, kteří se mu jako filmaři a kameramanovi snaží vysvětlit, jakou zprávu divákům předat. Tematizují médium filmu a uvědomují si, že není nestranné a že jeho vyznění bude vytvářet právě kameraman a režisér. Zatímco Pavlášek v této scéně mluví o své motivaci dát lidem na útěku hlas a ukázat, jak doopravdy žijí, jeho protagonisté ho označují za soudce. Režisér tvrzení odmítá ale protagonisté trvají na svém s argumentem, že ať se filmaři snaží sebevíc, hlas, kterým vyprávějí, je jejich a ne uprchlíků.

V další části svého putování se Pavlášek dostává do Srbska, kde se podobně jako Tomáš Kratochvíl rozhodne vydávat za jednoho z uprchlíků. Stává se tak jedním z protagonistů vlastního filmu a dílo se tak překlápí do participačního modu. V

doprovodu uprchlíka Hussaina se dostává do ubikací pro běžence, spolu s Hussainem a dalšími uprchlíky putuje přes srbsko-maďarskou hranici a následně do Rakouska, kde se Husseina po čase ujme česko-rakouská rodina.

*3.1.12 MASA (REŽIE IVO BYSTŘIČAN A MICHAL PAVLÁSEK, VE VLASTNÍ PRODUKCI, 32 MINUT, 2017)*

Masa je jediným ze zde zmiňovaných filmů, který je čistě observační. Autoři se v něm vydávají z řecké pevniny na ostrov Lesbos, kde v noci natáčejí příjezd jednoho z mnoha gumových člunů. Dobrovolníci na člun světelně signalizují, stojí ve vodě, chytají ho a vytahují na břeh. Lidé s radostí i úlevou na tváři ze člunu vystupují, vyčerpaní padají na pláž i na hromady vest, které se všude kupí. Autoři nejprve z povzdálí sledují jejich první reakce na pevnině. Uprchlíci volají svým blízkým, fotí se a smějí na kameru, objímají se, převlékají a přebalují děti. Osmělují se i autoři a kamera se k tvářím uprchlíků postupně přibližuje. Se svítáním se na břehu vynoří i desítky novinářů, kteří zpovídají právě vyložené migranty. Z jejich otázek vyplývá, že v den jejich příjezdu začala platit dohoda mezi EU a Tureckem o navracení ilegálních imigrantů z řeckých ostrovů do Turecka. Právě připluvším uprchlíkům hrozí, že budou vzápětí navraceni do místa, ze kterého se s takovým úsilím snažili dostat pryč.

*3.1.13 V MOSULU (REŽIE JANA ANDERT, PILOTFILM A ČESKÁ TELEVIZE, 76 MINUT, 2016)*

Jana Andert je fotografka, která se specializuje na oblasti válečných konfliktů. V *Mosulu* je jejím prvním a zatím také jediným dokumentárním filmem. Andert se v roce 2015 a 2016 pohybovala v Turecku, Sýrii a Iráku, kde fotografovala vojenské jednotky i civilisty. Osm měsíců strávila s Golden Division, vojenskou jednotkou irácké armády, která v první linii bojů o Mosul bojovala proti islamistům z ISIS.

Andert se pohybuje v bezprostřední blízkosti svých protagonistů, cestuje s nimi po ruinách města Mosul, spí s nimi v jedné místnosti a z bezprostřední blízkosti je sleduje, jak hledají poslední ukryté bojovníky ISIS. Její přístup je z větší míry observační - soustředí se na práci svých protagonistů, tedy ohledávání ruin, výrobu primitivních výbušnin, evakuaci civilistů, trestání zajatých islamistů. S vůdci jednotky vede ve

volných chvílích krátké rozhovory o budoucnosti a o životě po válce. Vzhledem k okolnostem se jí ale protagonisté příliš nesvěřují.

Scény jsou děleny do jednotlivých kapitol, uvozených vždy meztitulky, které ve zkratce vysvětlují jejich kontext. Ten autorka v několika místech filmu zprostředkovává i vlastním komentářem. Její přístup osciluje mezi observací, při které je fascinující sledovat, jak blízko se k samotnému jádru konfliktu autorka dostala, a výkladovým modelem, když pomocí voiceoveru a meztitulků kontextualizuje.

### **3.2 Co FILMY SPOJUJE?**

Výčet výše charakterizovaných filmů představuje pestrou směs formátů i formálních přístupů, které vychází z produkčních podmínek a možností i z autorských rozhodnutí. Pokud bychom měli autorské přístupy přece jen nějak shrnout, mohli bychom je snad rozdělit na ty, které podávají vysvětlení a na ty, které divákům nastavují zrcadlo. Zatímco filmy, kterým dominuje výkladový a participační modus se snaží přesvědčit, i když se to na první pohled maskují, o vlastním pohledu na věc. Filmy, které spadají do observačního či reflexivního modu, diváka nutí nejen zaujmout názorovou stranu, ale zvážit a promyslet autorskou i svou diváckou pozici.

## 4. ANALÝZA ROZHOVORŮ

### 4.1 VZNIK PROJEKTU

#### 4.1.1 OSOBNÍ MOTIVACE

Někteří tvůrci svou tvorbu iniciovali z čistě **osobní motivace**. Je to případ filmaře Tadeáše Daňka, který svou motivaci v rozhovoru několikrát důrazně popisoval jako osobní a vycházející z rodinné situace a zkušenosti. Dokumentární série *Islám v ČR* a *Uprchlíká vlna*, jichž je autorem, vznikly ještě během jeho studia na UTB ve Zlíně.<sup>11</sup> *"Já jsem tu praxi vzal jako příležitost, jako možnost něco udělat, protože mi vadila taková ta nenávist, která se k nám dostala během nedělního oběda u babičky. To byl můj popud o tom něco udělat."* Ke své osobní motivaci se během rozhovoru opakovaně vracel a odkazoval se na ni i v odpovědích na otázky, které mířily k jeho společenské či politické angažovanosti a autorskému postoji (viz dále). Zároveň také zmiňuje, že jeho motivace se mezi prvním a druhým projektem proměnila. *Islám v ČR* je projekt, který měl toto náboženství, které v jeho nejbližším okolí vzbuzovalo nenávistné reakce, ukázat z více úhlů. *"... tyhle projekty vznikly jenom z toho, že mi fakt vadila ta nenávist a té nenávisti jsem se bál, prostě lidi nadávali v hospodě a tak. Tos viděla i v tom Islámu, já jsem v tom prvním díle natočil svoje kamarády v hospodě, kde jsme prochlastávali mládí, tak oni tam nadávali na ten Islám. A já jsem si je prostě natočil, mně z toho bylo prostě zle."*

Stejnou neopodstatněnou nenávist Tomáš Daněk zaznamenal i v případě migrační krize samotné. *"Když jsem natočil Islám v ČR, tak kromě toho, že mi spoustu lidí napsalo spoustu nenávistných komentářů a psalo ať to zabalím, že jsem největší troska, tak mi psalo i udělej něco o uprchlících. A to vyvolávalo úplně stejnou nenávist. [Chtěl jsem<sup>12</sup>] ukázat jejich příběhy a kdo to vlastně jsou, protože jsem nikdy neviděl – v televizi se vždycky bavili o desetitisících lidí a nikdy jsem neviděl příběh – jo, tohle je Samer a ten šel proto a proto a došel tam. Můj záměr už od začátku byl, že se za nima podívám za dva roky, jestli se integrovali nebo jak to vypadá. Mně jde o jejich vlastní světy."*

---

<sup>11</sup> Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Ateliér audiovizuální tvorby

<sup>12</sup> Ediční doplňky autorky práce jsou zde i dále odděleny v citacích hranatými závorkami.



Další z filmařů Saša Dlouhý podobně jako Tomáš Daněk zmiňuje, že ho k tématu přivedla vůle ukázat širšímu okruhu diváků, že problematika migrační krize není černobílá. Podobně jako Tomáš Daněk také považuje sílu jednotlivého lidského příběhu za prostředek, kterým se taková zpráva dá nejlépe předat. *"No tak kdybych to měl říct nějak hezky vznešeně, tak motivace byla taková, aby diváci viděli osudy těch lidí, kteří nejsou jenom bezejmenné ksichty. Aby viděli, že to není jen něco, co má nálepku uprchlík, ale že se za tím skrývají osobní příběhy a osudy. Opravdu každý, s kým jsem točil, a to se do toho filmu nedostali zdaleka všichni, měl ten příběh úplně jiný. Každý je jiný povahově, někdo lepší někdo horší, někdo vzdělanej, někdo nevzdělanej. A mně šlo o to, aby si těch pár šťastlivců, co ten můj dokument uvidí, uvědomili, že to není jen nějaká bezejmenná masa lidí, kteří se přes nás maj převalit."*

#### 4.1.2 PŘÍMÁ OSOBNÍ ZKUŠENOST

Někteří autoři se dostali do dějišť migrační krize **ještě před samotným natáčením**. Tak to bylo v případě Robina Kvapila i Tomáše Kratochvíla, kteří oba tyto zážitky považují za iniciační momenty jejich projektů. Robin Kvapil popsal počátky vzniku filmu *Český team* následovně: *"Ono je to přece jenom dávno a od té doby člověk pořád něco točil, ale já myslím, že ve chvíli, kdy jsem přijel poprvé do Horgoše<sup>13</sup> na maďarské hranice. To byla taková iniciativa, že jsme se domluvili s kolegou Svátkou Bartíkem [Svatopluk Bartík], se kterým jsme měli v té době politické hnutí Žít Brno, že když ta migrační vlna začala, tak vezmeme auto a pojedeme se tam podívat na ty hranice. Že vezmeme nějaké deky a blbosti a pojedeme se na vlastní oči přesvědčit, jak ta situace vypadá. Bylo to v dojezdové vzdálenosti od Brna a považovali jsme za důležitý si o tom udělat obrázek osobně. A já jsem si s sebou vzal tehdy kameru s tím, že budu něco natáčet na místě, ale když jsem tam přijel... Nebyl jsem na to připraven prostě."*

Tomáš Kratochvíl o svých osobních zážitcích, které předcházely samotnému natáčení píše v textu *Moje cesta s uprchlíky*, který je umístěn na webu ČT u filmu *Uprchlíci* a na který se v případě této otázky odkázal. Text začíná vyjmenováním impulsů, které ho k zpracování tématu motivovaly. *"Na začátku téhle cesty byl můj názor na uprchlíky ovlivněn třemi zkušenostmi. Za prvé, když jsme s rodinou na jaře roku 2015 cestovali*

---

<sup>13</sup> Hraniční přechod Horgoš-Röske.

*po Balkáně, narazili jsme několikrát na hloučky lidí prchajících z Iráku a Afghánistánu. Vždycky z nich vyzařovalo odhodlání a naděje a my z toho zážitku ještě dlouho čerpali. Za druhé, když na Václavském náměstí demonstrovali odpůrci migrace a přinesli si s sebou makety šibenic, ptal jsem se jich, pro koho ty šibenice jsou. Řekli, že pro vlastizrádce. Zeptal jsem se kdo je podle nich vlastizrádce. Odpověděli, že ten, kdo nebude bránit naše hranice. Řekl jsem, že já se nechystám bránit hranice a jestli jsou tedy pro mě. Vyhýbali se přímé odpovědi, protože jsem měl kameru, ale v podstatě řekli, že ano. Dokonce i řečník na pódiu vytáhl oprátku a držel ji nad hlavou. Dav tleskal. Od té doby jsem byl odhodlaný udělat všechno pro to, abych šíření této stupidní ideologie zabránil. Třetím důležitým zážitkem bylo dobrovolnictví na srbsko-maďarské hranici v době, kdy už tudy proudily tisíce uprchlíků denně, ale ještě nefungovala organizovaná pomoc ze strany vlád ani humanitárních organizací. Z pozice někoho, kdo dává napít kolabující těhotné ženě, kterou drželi hodiny uvnitř rozpáleného autobusu, je snadné zastávat názor, že nikdo není nelegální a hranice by se měly zrušit. Třítýdenní natáčení na syrské hranici, na pašerácké pláži i na člunu v pozici uprchlíka moje postoje poněkud změnilo."*

Ke vzniku samotného textu i jeho umístění na web se Tomáš Kratochvíl vyjadřuje následovně: *"Vzniklo to tak, že já jsem toho zažil hrozně moc a málo z toho se podařilo zachytit na kameru. Měl jsem pocit, že to ze mě musí ven a v řádu týdnů jsem napsal ten text a potom jsem vymýšlel co s tím. Na knížku to bylo moc krátký a na reportáž moc dlouhý, tak jsem s pár kamarádama dali hlavy dohromady co s tím. A nakonec to vzali v té televizi a hodili to tam na web, takže to je asi to jediné, co s tím šlo dělat. V distribuci textu se nevyznám, ale ono to má takovou hloupou délku, že je to něco mezi. Prostě to nebylo kam jinač dát. Tak jsme to dali na ten web ČT."*

Vznik doprovodného textu, který má explikační povahu a vůli doříct vše se do filmu oproti původnímu záměru nevešlo je mezi vybranými filmy ojedinělý. Souvisí s Kratochvílovou reflexí vlastního filmu i zvolené metody natáčení i potřebě předat vše, co na své cestě zaznamenal a prožil.

#### **4.1.3 MIGRACE JAKO SPOLEČENSKY VÝZNAMNÉ TÉMA**

Kategorizování dle impulsů k natáčení se komplikuje v případě tvůrců, kteří jsou autory **více analyzovaných děl**. Tak je tomu u Ivo Bystřičana, který se spolu s Michalem Pavláskem podílel na filmu *Masa* a samostatně natočil *Vítejte v srdci Evropy* a *Blízký*

*soumrak*. Ivo Bystřičan se nejprve vyjádřil k tématu obecně a zmínil, že v samých počátcích, kdy bylo téma najednou všudypřítomné, neměl velkou motivaci ho zpracovat, protože k němu on osobně nenacházel žádný "specifický přístup". Jeho vztah k tématu se změnil až s potenciálním příchodem migrantů do ČR a zavedl tak vzniku filmu *Vítejte v srdci Evropy*. "Potom, když došlo na to, že někteří z těch lidí by měli přijet do Česka, do tady těch táborů, tak jsem si řekl, to je opravdu to, co mě zajímá. Chtěl bych vidět, jak ty instituce k tomu přistupují, z hlediska statusu, který těm lidem přikládají. A oni se už v úvodu projevovali, jako by ty lidi měli status zločinců. A teď jsem si říkal – aha, tak to bude možná zajímavý, že to bude mít takovej disciplinační rámec, nebo že to bude, jak se zachází s nechtěným zločincem, který vlastně žádný zločin nespáchal."

Stejně tak v případě filmu *Blízký východ* je zřejmé, že autora zajímá, v jakém společenském a úřednickém systému se migranti ocitají. Téma se k němu dostalo skrze online zpravodajství. "Jsem to všechno četl na netu, jak každě, a narazil jsem na partu křesťanů, která se sem snažila dostat jakýsi irácký křesťany, a říkal jsem si, to je zajímavý, protože to je úplně jinej úhel pohledu. Je to jakoby přes to náboženství a zároveň, člověk ví, že křesťanství tady a na křesťanství blízkým Východě, v kontaktu třeba s Islámem, v pojetí Arabů, že jsou to jiný věci. Je strašně zajímavý, vidět uprchlický zařízení tam a celý to politicko byrokratický martyrium, protože tím se vyznačujeme nejenom my, ale kdejaký stát."

Poslední z filmů, *Masa*, vzešel z iniciativy Michala Pavláška, se kterým se Ivo Bystřičan seznámil, když byl dramaturgem jeho filmu *Hledání východu*. Motivaci k natáčení tohoto filmu Bystřičan verbálně příliš nerozvádí, ale spolupráce na několika filmech (konkrétně se jedná o filmy *Hledání Východu*, *Masa* a *Blízký soumrak*) rozvíjejících podobnou problematiku, potvrzuje dlouhodobější a hlubší zaujetí obou autorů tímto tématem.

Šárka Maixnerová je stejně jako Ivo Bystřičan autorkou více dokumentů zaměřených na téma migrační krize. Maixnerová a její tým stojí za seriálovými projekty *Ztraceni v Česku* a *Ztraceni v Evropě*. Během natáčení prvně zmíněného dokumentárního seriálu uprchlická krize teprve vypukala a k natáčení došlo až v reakci na tyto události. Její původní motivace se tedy netýká uprchlictví samotného, ale širších sociálních témat. "Začali jsme natáčet s určitými skupinami, které jsou v České republice

*vyčleněné. A tenkrát nám do toho velmi zapadli i cizinci. Cizinci, bezdomovci, lidi na okraji společnosti a lidé ve vězení. To nám dalo takové sociální skupiny. Na začátku jsme pracovali s jednotlivými organizacemi, které nám vytipovaly i tu rodinu Syřanů, kteří tu žádali o azyl. A do toho natáčení začala uprchlická krize a my jsme se začali té rodině věnovat zvlášť."*

Podobně jako Ivo Bystřičan a Šárka Maixnerová se k volbě tématu staví i dokumentaristka Zuzana Piusi, která jako hlavní pohnutkou ke zpracovávání tématu vnímá společenské a politické okolnosti, které zaznamenala v médiích a ve svém okolí. *"Na začátku to bylo dané tou situací, která nastala. Ten problém byl politický a já jsem ho jen sledovala v České republice, proto se to jmenuje Český Alláh. To byly ty věci, že to začalo být venku, začalo to být v Maďarsku. [...] Snažila jsem se najít lidi, kteří si z toho udělali politický byznys. Na Facebooku jsem našla skupinu Naštvané matky, s jejíž zakladatelkou Evou Hrdinovou jsem se setkala a zjistila jsem, že to jsou lidé, kteří se hrozně bojí, aby k nám nepřišli uprchlíci a nezačali nám vnucovat islám. Potom jsem s nimi začala natáčet a oni mě mezi sebe pustili."*

První část autorek a autorů byla motivována nesouhlasem s probíhající společenskou debatou. Spojuje je vůle vstoupit do společenské debaty a reagovat na nesnášenlivý a podle nich nenávidný a mylný diskurz, který uprchlíky líčí jako hrozbu. Také s tím souvisí vůle ukázat jednotlivé osudy uprchlíků a narušit tak obraz anonymní valící se vlny či masy ať už přímo na migrační trase či na příkladu uprchlíků žijících v Čechách. Pro druhou část autorek a autorů byla migrační krize součástí větší celospolečenské debaty a více než o konkrétní příběhy se zajímali o systémové nastavení českého státu anebo činnost aktivistických spolků na obou stranách názorových barikád.

## **4.2. VZTAH S PRODUCENTEM**

Se vznikem každého ze zde rozebíraných projektů úzce souvisí **producentské zázemí**, ve kterém jednotlivé filmy vznikaly. Většina zde analyzovaných děl vznikla s podporou České televize, jejímž specifikům bude věnována následující kapitola.

Zcela bez podpory této veřejnoprávní instituce vznikly jen projekty Tomáše Daňka, jehož projekty *Islám v ČR* i *Uprchlická vlna* byly natáčeny jako studentská cvičení na Univerzitě Tomáše Bati (dále jen UTB) ve Zlíně a poté byly díky producentovi Lukáši Záhořovi uvedeny na online platformách Stream.cz a MallTv.

Ve vlastní nezávislé produkci vznikl film *Masa* Ivo Bystřičana a Michala Pavláška, kteří film zafinancovali z vlastních zdrojů zcela sami.

#### 4.2.1 ŠKOLNÍ A NEZÁVISLÉ PROJEKTY

Tadeáš Daněk byl v době vzniku obou výše zmíněných dokumentárních sérií ještě studentem Ateliéru audiovizuální komunikace na zlínské UTB. Impulsem ke vzniku první série *Islám v ČR* mu tedy bylo povinné školní cvičení, které se rozhodl využít k vytvoření díla, jež by mohlo nastartovat jeho kariéru: *"Já jsem tu praxi vzal jako příležitost. [...] Tak se to sešlo a já jsem Lukášovi [Záhořovi] nabídl, že bych udělal pořad Islám v ČR, jak to tady vypadá, jaké to tady je."* popisuje v rozhovoru.

Důležitou postavou spojující oba dokumentární projekty je během rozhovoru několikrát zmíněný Lukáš Záhoř, se kterým se Tadeáš Daněk seznámil díky své původně fanouškovské tvorbě na Stream.cz někdy před rokem 2013,<sup>14</sup> kdy tato platforma ještě umožňovala nahrávat uživatelská videa. *"My jsme začínali v uživatelské sekci na Streamu celá parta, Kazma, Janek Rubeš a další. A dělali jsme tam uživatelská videa jen tak po zábavu, jako takoví čeští youtubeři."*

Veškeré výdaje ale Stream.cz, Mall.Tv ani školní rozpočet UTB nepokryli. *"Zafinancovali jsme si to hodně sami. [...] Dali jsme tam hodně svých financí a svého času. Navíc mně Uprchlíckou vlnu ještě nikdo nezaplatil. Uprchlíckou vlnu беру jako svůj poslední projekt, na kterém jsem ještě nic nevydělal, byl jsem ještě na škole a mluvím o štěstí, že jsem tohle mohl dělat. Zároveň to беру jako dobrou zkušenost a cítil jsem, že to mám dělat. Věci tohoto charakteru můžeš dělat jenom, když jsi na škole."*

V rozhovoru se Daněk k produkčnímu zázemí vrací a zmiňuje obecně obtížné financování českých dokumentárních filmů, které se podle něj nevztahuje jen na téma uprchlictví. *"Není to tak, že by na uprchlíky nikdo nechtěl dát peníze, ale na dokument nikdo nechce dát peníze. Proto v ČR nevznikl dobrý dokument o migrační krizi. V podmínkách, které jsem měl, jsem udělal maximum. Ale dílo, které by nezestárla,*

---

<sup>14</sup> Dorota Vašíčková, *Stream.cz a jeho originální seriálová tvorba*, bakalářská práce obhájena na KFS FF UK, 2017, str. 50

*tady nevzniklo. Je to takový důvod, že vznikly věci, které mohly být dobré, ale nejsou. Já jsem měl neskutečné štěstí, že jsem to mohl odvysílat."*

Bez jakékoliv institucionální podpory vznikl film *Masa* Ivo Bystřičana a Michala Pavlásky. Ivo Bystřičan popsal produkční zázemí a financování následovně: "*Masa vznikla úplně nezávisle, tu nikdo neplatil [...] s tou vlastně přišel Michal Pavlásek, se kterým jsme se znali, a s ním jsme to vlastně zrealizovali za svoje peníze. Což nebylo drahý.*" K formě vlastního financování jsme se ještě vrátili v rámci otázky, zda si Ivo Bystřičan dokáže představit spolupráci s jiným než veřejnoprávním producentem a on jako součást své odpovědi vrátil k pozadí vzniku filmu *Masa*: "*[...] Navíc to bylo spíš dražší pro mě, protože Michal to měl nějakým způsobem hrazené v rámci své vědecké činnosti v Etnologickém ústavu,<sup>15</sup> takže vlastně jenom já jsem to měl za své, ale dejme tomu pro představu mě to stálo třináct tisíc."*

#### 4. 2.2 ČESKÁ TELEVIZE JAKO (KO)PRODUCENT

Jak již bylo zmíněno, nejvýraznějším producentem zde studovaných filmů je jednoznačně Česká televize. Jako **koproducent** figuruje u filmů Jany Andert V *Mosulu*, který vznikl v koprodukci společnosti Jana Macoly Pilotfilm a České televize, s dále u filmu Saši Dlouhého, jež byl natáčen ve spolupráci jeho společnosti freeSaM a České televize.

Z autorů, jejichž filmy vznikaly v koprodukci, se rozhovor podařilo pořídit pouze s režisérem Sašou Dlouhým. Ten uvedl, že Česká televize tedy nebyla součástí projektu od samého počátku. Motivaci k navázání spolupráce zmiňuje Saša Dlouhý především v odvysílání na některém z programů ČT, které má větší dosah než klasická kino distribuce. "*Pro mě je Česká televize jedinej partner, kterej umožní, aby to v odvysílání někdy na Dvojce<sup>16</sup> v půl devátý večer vidělo aspoň pár lidí. Protože jinak je životnost dokumentů strašně malinká. Uděláš ten dokument a co s tím, uvidí to pět a půl člověka v kině, proběhne to na pár festivalech a můžeš si to dát do šuplíku."*

#### 4. 2.3 ČESKÁ TELEVIZE JAKO VÝHRADNÍ PRODUCENT

---

<sup>15</sup> Michal Pavlásek pracuje v Etnologickém ústavu AV ČR v Brně.

<sup>16</sup> Kanál ČT2.

Jako **výhradní producent** Česká televize figuruje především u projektů, které vznikaly jako součást již existujících dokumentárních cyklů či publicistických pořadů, jež Česká televize vyrábí a uvádí pravidelně. Případně takto produkováné projekty vznikly díky dřívější spolupráci a osobní známosti mezi tvůrci a producenty.

Mezi zkoumanými filmy jsou zastoupeny cykly Intolerance, v jehož rámci vznikl film Ivo Bystřičana *Vítejte v srdci Evropy*, Nedej se!, pro který Robin Kvapil natočil *Český team* a Český žurnál pro který Zuzana Piussi natočila film *Český Alláh*.

Ivo Bystřičan dle archivu s Českou televizí spolupracuje různými způsoby od roku 2011, kdy pro ni začal tvořit jako autor již zavedených dokumentárních cyklů (například *Ta naše povaha česká*<sup>17</sup> anebo *Intolerance*<sup>18</sup>).

V případě Robina Kvapila byla spolupráce na cyklu *Nedej se!* dlouhodobější, pro cyklus natočil dle archivu ČT nejméně dva další díly, a to *Cena velké ceny* z roku 2015 a *Vytěžit stát* z roku 2016. Počátky jeho spolupráce s touto institucí se vážou k jeho studiu na FAMU, kde byl žákem producenta Petra Kubici, který byl až do roku 2019 vedoucím TPS společenské publicistiky a dokumentaristiky v České televizi.

Zuzana Piussi popisuje práci v rámci již existujícího a zavedeného dokumentárního cyklu takto: *"To byla spolupráce s Českým Žurnálem. Oslovili mě [Vít] Klusák s [Filipem] Remundou a nechali téma na mě. Tehdy, kdy se to [migrační krize] začalo dít, jsem se rozhodla udělat film o tomto. Oni s ČT spolupracují. Nevím, jak je to teď, ale tehdy měli smlouvu na čtyři anebo šest dílů. A oni jim napsali, jaké ty díly budou. Tam nebylo žádné jednání s ČT, to už byl takový formát, který byl zaběhnutý, já jsem do něj jenom přišla."*

Film *Ztraceni v Evropě* Šárky Maixnerové vznikl, jak již bylo výše zmíněno, v rámci natáčení seriálu *Ztraceni v Česku*, kdy se tvůrci rozhodli sledovat rodinu jednoho z protagonistů nad rámec původního plánu. Počáteční producentské podmínky byly pro autorku nastaveny tak, že se s vedoucími jednotlivých tvůrčích producentských skupin znala osobně a dlouhodobě s nimi byla v kontaktu. Spolupráci s nimi popsala následovně: *"Já se dlouhodobě věnuji sociálnímu dokumentu. Vzniklo to nějakým*

---

<sup>17</sup> Cyklus *Ta naše povaha česká* ČT produkuje od 1993 do současnosti.

<sup>18</sup> Cyklus *Intolerance* ČT produkuje nepravidelně od roku 1990.

*normálním dialogem s producenty. Já mám tři producenty, pro které pracuju, a to jsou Lenka Poláková, Honza Štern a Alena Müllerová. A tohle téma vzniklo normálně v hospodě debatou nad tím, že bychom zmapovali lidi na okraji společnosti, protože je jasný, že to je nejslabší článek společnosti a podle toho se nějaké základní uspořádání společnosti tvoří."*

S producentkou svého filmu se díky dřívější spolupráci znal i Tomáš Kratochvíl, který uvedl: *"Já jsem pro ně [TPS Kamily Zlatuškové] dělal v roce 2012 svůj úplně první film pro televizi, ten se jmenoval Shakespeare v Ghettu<sup>19</sup>. To už ani nevím, kdo mi dělal produkčního, bylo to pod Kamilou Zlatuškovou, vedoucí dramaturgické skupiny."*

**4.2.4 VLIV BÝVALÝCH PEDAGOGŮ, OSOBNÍCH ZNÁMOSTÍ A SPECIFIKA TPS PETRA KUBICI**  
Osobní a dlouhodobé vazby byly stěžejní pro začátek hned několika projektů. Saša Dlouhý se ke koprodukcí s Českou televizí dostal díky dramaturgyni Janě Hádkové, kterou znal jako pedagožku z dob svého studia FAMO v Písku. *"Tak na straně České televize tam byla Jana Hádková, výborná dramaturgyně, se kterou jsem dělal už několik filmů a znám ji už ze školy v Písku a je to skvělá ženská, která ten dokument dělá dlouho. Takže jsem se na ni obrátil, jestli by o to neměla zájem v okamžiku, kdy už ten dokument byl roztočený a potom se k tomu přidala kreativní producentka Martina Šantavá, se kterou jsem předtím dělal myslím na dvou dokumentech,<sup>20</sup> takže vlastně jsme pokračovali takhle v týhle trojce."*

K producentovi Petru Kubicovi se vztahovali mnozí autoři, jako k někomu, kdo jim dané téma umožnil zpracovat. Robin Kvapil i Ivo Bystřičan se k němu odkazovali jako k pedagogovi z FAMU, se kterým se dobře znali a v jehož spolupráci se podobná témata snáze prosazovala. Pro Zuzanu Piussi byla spolupráce s jeho osobou synonymem spolupráce s Českou televizí.

Robin Kvapil na otázku, zda byla Kubicova TPS pro tvorbu filmů s tématem migrace vhodnější než jiné, odpověděl: *"Petr Kubica je můj pedagog z FAMU, takže ho znám lépe než producenty a dramaturgy, se kterými člověk přijde do styku. Je tam nějaký*

---

<sup>19</sup> *Shakespeare v ghettu*, režie Tomáš Kratochvíl, 2012.

<sup>20</sup> *Je nám spolu dobře*, režie Saša Dlouhý, 2014; *Třafačka – chrám svobody*, režie Saša Dlouhý, 2011.



*hlubší vztah, ten pro tu práci ale asi není úplně důležitý. Ale myslím si, že ta skupina Petra Kubici měla takový svěžejší vítr než jiné skupiny. Byla to taková progresivnější buňka v tom systému."*

Zuzana Piussi se na Petra Kubicu odkazovala výslovně jako na producenta, jenž v České televizi prosazoval témata, o která v jiných TPS nebyl zájem. V rámci otázky pátrající po tom, proč se ke spolupráci rozhodla, uvedla: *Odešel [Petr] Kubica, který tyto věci podporoval, takže my už ty nové věci ani televizi nenabízíme. Už by mě nenapadlo [tam] chodit, protože takové věci nepodporují. Už tam ani nemám za kým jít, tak by se to dalo říct.* Pro Zuzanu Piussi tedy práce pro Českou televizi po jeho odchodu skončila.

Mimo kontext České televize se dá o podobném nastavení hovořit i v případě Tadeáše Daňka, který, jak je výše zmíněno, uvedení svých pořadů na online platformách Stream.cz a Mall.TV přičítá osobní známosti s Lukášem Záhořem.

Dominantní roli v produkci zde zkoumaných filmů zastává Česká televize, která formou koprodukce či produkce v rámci již existujících programových oken a cyklů zaštitila většinu zde zkoumaných projektů. Nezávisle na této instituci vznikly, jak již bylo řečeno, jen tři projekty: *Masa*, *Islám v ČR* a *Uprchlíká vlna*. Také se ukazuje, že ve všech případech hrála podstatnou roli osobní známost tvůrců s producenty z dob studií či díky dlouhodobé spolupráci s Českou televizí. Specifickou pozici zde má Petr Kubica, jehož TPS více tvůrců označilo za místo otevřené tematice imigrace a místu, kde se dalo svobodně tvořit.

#### 4.2.5 LIMITY SPOLUPRÁCE S ČT A ANGAŽMÁ NAD RÁMEC SMLUVNÍCH POVINNOSTÍ

V několika rozhovorech respondenti zmiňovali **limity spolupráce** s velkou institucí, jakou je Česká televize. K tomu se obecně váže i téma **angažovanosti autorek a autorů nad rámec smluvních povinností projektu**. Konkrétně to popisuje Zuzana Piussi na příkladu jejího filmu *Český Alláh*: *"S tím filmem to bylo tak, že Český žurnál má 10 natáčecích dní. Já jsem to chtěla dělat tak, že jich budu mít 30. Dělal jsem to v rámci sebe. Vzala jsem si vlastní kameru a natočila jsem to. A vykašlala jsem se na to, že mám zaplacených deset dní.*

*[...] Nakonec se ukázalo, že jsme toho natočili víc než ten Český žurnál. Tak jsme udělali koprodukcí. Žurnál byl omezený na těch 60 minut a my jsme udělali [také] verzi,*

*kde se ty věci mohou normálně odvyprávět. Ta má, myslím, 80 minut a byla lepší. Jednoznačně lepší, než těch 60 minut. Já jsem to potom, tu televizní verzi, přestříhala. Nebyla jsem s tím spokojená.*

*Takže je to určité omezení a když máte film, kde něco sledujete dva roky anebo rok, máte tam tři linie a odehrávají se tam věci, které mají na 80 minut a mají být na 80 minutách. Tehdy je to problém. Potom jsem to přestříhala a udělal jsem verzi, která se hrála na festivalech."*

Za limitující považuje čas přidělený k natáčení i postprodukci také Ivo Bystřičan: *"Vychází to z toho, že je na to většinou předepsanej nějaký počet dní venku i financí, a potom předepsanejch dnů střihu. Zpravidla to nejde prodloužit. Vlastně to působí na nějakou racionalitu, až pragmatičnost, že to člověk udělá tak, aby to za ty dny zvládl udělat, že kdyby skutečně dělal film jako film, tak rozhodně půlhodinovým filmem by trávil třeba měsíc, tak aby byl dobřej. Kdežto dejme tomu na televizní půlhodinovky je v nejlepším případě pět dnů, a v horším případě ještě míň. A to je málo. Na hodinovku klidně bejvá deset dnů, nebo dvanáct, mega málo, to znamená, nic pořádnýho se za tu dobu neudělá."*

Ivo Bystřičan popisuje praktické dopady těchto limitů, které souvisí i s možností mít či nemít s sebou na natáčení štáb: *"Potřeboval jsem se naučit nějaký všestrannosti a hlavně nemuset na nikoho brát ohledy. Když mě to někde zajímá, tak tam třeba strávím tři dny, který by tomu člověku nikdo nezaplatil, kdyby tam byl se mnou, a já to mít zaplacený nepotřebuju, protože je to vlastně můj čas, mám to zaplacený tím paušálem, mrzutým, kterým se to vlastně platí, ale jak dlouho tam budu kysnout, to už je na mně."*

Ivo Bystřičan popisuje, jaký dopad měla časová omezenost na jeho film *Blízký soumrak*. Popisuje, že kvůli časové tísní nemohl v dokumentu zachytit celou situaci tak, jak se stala, včetně komplikovaného a velmi medializované snahy o přijetí několika desítek iráckých křesťanů a jejich následný odchod do Německa nebo zpět do Iráku. *"Ten náboženství nesoucí člověk má strašnou autoritu a taky jsou ty lidi dost schopný to zneužívat, a že třeba fakt to byla blamáž, a to z těch našich médií bylo docela zřetelný, ale bylo zajímavý, že dokonce dokázali i to naše, za mě dost nemožné Ministerstvo vnitra přesvědčit, aby těch 160 lidí mohlo přijet, a že to ministerstvo, který bylo předtím tak represivní, před tíhou jejich autority couvlo. Přitom, oni vlastně*

*žádnou formální autoritu neměli, a to bylo fakt zajímavý, že se mi to nepodařilo zachytit přestože jsem u toho celou dobu byl."*

Vzhledem k těmto limitům mluví Bystřičan o tom, že nemohl vzniknout opravdový film. *"Sám jsem tomu chvíli věřil taky, a věřil jsem tomu příliš dlouho na to, abych to dokázal reflektovat v tom filmu, což je vlastně jedno z těch omezení televize. V jednu chvíli to musí být. Kdyby šlo o skutečný film a skutečnou dramaturgii, tak by se pokračovalo dál. Kvůli tomu to zůstalo na půl cesty, ale v tom mě to každopádně změnilo hodně. Když člověk něco točí, tak je někde prostě dýl, a detailně si všímá věcí. Myslím si, že jakékoli soustředění na detail v člověku vzbudí úplně jinej přístup k té věci, a že úplně třeba přijde o ten původní."*

Pevně dané a neměnné podmínky realizace v České televizi popisují víceméně neutrálně Tomáš Kratochvíl a Robin Kvapil. Tomáš Kratochvíl se ve své tvorbě cítí být limitován jen délkou programového okna: *"Já jsem byl limitovaný délkou, to je těch 50 minut anebo 52. A jinak jsem nebyl limitovaný, všechno, co jsem potřeboval k tomu natáčení jsem dostal, jenom jsem si mohl sehnat kvalitnější kameru. [...] Ale jinak jsem byl tou televizí dobře vybavený, dali mi, co jsem potřeboval a dali mi svobodu. Když jsem stříhal, tak Kamila Zlatušková nad tím držela takovým svým přísným způsobem ochranou ruku a stráž, což mi vyhovuje, že já si to nějak nastříhám a pak mi to ten dramaturg celé rozsápe, já dostanu depresi a pak to předělám a je to lepší, než by to bylo předtím. Takže jo, já si rozhodně nemůžu stěžovat na naši spolupráci. Dneska bych si o to asi řekl víc peněz než tehdy, ale jsme v České republice, nejsme na západě."*

Robin Kvapil uvádí, že podmínky natáčení pro cyklus Nedej se! znal již z dřívější spolupráce a byl na ně připraven: *"Ta spolupráce fungovala tak, že já jsem vždy donesl téma pro ten pořad, co si tak vybavuju, protože to je dýl, a nechal jsem si ho na základě Petra Kubici a dramaturga pořadu, což byl anebo pořad je pan Bezouška [Pavel Bezouška], tak vlastně odsouhlasit to téma. A potom jsem mohl jet natáčet. Tam to mělo standardní téma, formát a počet natáčecích dní a počet dní ve střížně. To se nijak neřešilo, to je pro ten pořad vždy stejné."*

Pro Sašu Dlouhého je největším tvůrčím limitem ve spolupráci s Českou televizí míra byrokracie, celkově spolupráci ovšem hodnotí pozitivně. *"[...]je to pro mě neuvěřitelná*

*byrokracie. Já nesnáším byrokracii a papírování. To je pro mě vždycky za trest. A ČT, jak je to veřejnoprávní obrovská instituce, tak tam se té byrokracii nikdy úplně nevyhneš. Ale převládají tam pozitiva. Ať je to v přístupu dramaturgyň anebo že to v případě tohoto dokumentu může vidět třeba sto tisíc lidí, když to tam pustíš. No žádná sláva, ale furt lepší než nic. Anebo ti potom nabídnou něco, na co já nemůžu mít peníze, třeba velkou Dolby [Digital] halu na míchání. Ale spíš je přínos v konkrétních lidech."*

Šárka Maixnerová je s prací pro Českou televizi jako jediná naprosto ztotožněná. Vztah s producenty považuje za přátelský a přirozený a se vzájemnou spoluprací je spokojená. Jako jediná ze zpovídaných tvůrců a tvůrkyň se zcela identifikuje s Českou televizí jako s veřejnoprávním médiem. *"[...] Česká televize má volnost v tvorbě. A nikdo do toho marketingově nezasahuje. A ač je to velmi osobní a jsou to moje projekty, tak bych nechtěla pracovat pro komerční televizi. S těmahle projektama, myslím, že to nikde jinde dělat nejde."*

Zároveň si nedokáže představit práci s jiným, i třeba nezávislým producentem *"[...] Ale to je potom otázka toho, že na to musíte i nezávisle sehnat peníze. A když si nezávisle sháníte peníze, tak ty peníze jsou nakonec závislý."*

#### 4.2.6 JE ALTERNATIVNÍ PRODUKCE MOŽNÁ?

To je vlastní i pro ostatní autory, pro které je přese všechny výhrady Česká televize jediným možným partnerem a většina z nich si **spolupráci s jiným médiem či producentem nedokáže představit.**

Robin Kvapil se na toto téma jasně vymezil proti spolupráci například se soukromou televizí Prima. *"[...] kdybych to natáčel na Primě, tak by mi asi paní Olbřimová říkala, jak to mám potom postříhat, aby to dopadlo tak, že ti migranti jsou vlastně škůdci, v zájmu českého státu. Jak funguje zpravodajství na Primě to všichni víme, takže tam bych to netočil. Nenapadlo mě to, že bych se ozýval nějaké komerční televizi. Tady ty věci jsou citlivý a myslím, že veřejnoprávní televize je ideální médium na to, kde je natáčet."*

Saša Dlouhý, který provozuje produkční společnost freeSaM, má kromě spolupráce s Českou televizí zkušenost i s vlastní nezávislou produkcí: *"Já jsem udělal filmy bez ČT a dá se to. Tak za prvé oni ti nějaké peníze dají, a každá koruna je dobrá, a za druhé ten odstup a nějaká ta dobře míněná rada je dobrá. No i přes tu papírovou válku, přes tu neuvěřitelnou byrokracii, a to že tam musíš předkládat každou korunu, což není problém, ale člověk musí evidovat výdaj za každý lístek na vlak. Tak to je za trest. Ale převažují ty pozitiva. Ale dá se to dělat i bez České televize, to je jasný."*

Ivo Bystřičan a Michal Pavlásek, jak už víme, zcela nezávislý film skutečně vytvořili. Jde o středometrážní film *Masa*, o kterém hovoří Ivo Bystřičan: *"Nebyly to zas tak velké náklady. Když člověk chce na něco peníze, tak musí mít předem nějaký příslib, a my jsme fakt nevěděli, do čeho přesně jdem. Vznikalo to hrozně moc v průběhu, a na to by se asi takhle hledaly peníze blbě. Ale dovedu si představit, že tohle by potom posloužilo jako takový nějaký předvýzkum, vývojový materiál k nějakému širšímu tvaru. Jinak obecně si myslím, že tahle forma by u televize byla asi nepřijatelná, protože to nemá žádnou strukturu, která je vhodná. Pro mě by klidně vhodná byla, ale v televizi by to takhle nikdo neviděl. Získat peníze na krátkéj útvar nekonvenční délky, kdy je to problematický i na festivaly, protože je to na kratšas moc dlouhý a na dlouhý film je to moc krátký. To byly věci, na který jsme vůbec nedbali. Udělali jsme to dlouhé, jak nám to vyšlo."*

Zuzana Piussi, jak již bylo uvedeno, svou spolupráci s Českou televizí spojuje s konkrétními lidmi. Ať již to byli producenti a dramaturgové Filip Remunda a Vít Klusák anebo producent Petr Kubica. Zároveň má bohaté zkušenosti s vlastní nezávislou tvorbou a vůči České televizi zaujímá ze všech nejkritičtější postoj. *"Ty filmy vznikají tak, že buď požádáte Fond<sup>21</sup> a vznikají s touto podporou. Tak fungují všichni čeští producenti, takže mohl by vzniknout i tak. Ale nevím, jestli v ČT. Možná, že by se podařilo udělat nějakou [spolupráci]. My jsme tak vlastně dělali film s Vitem Janečkem Univerzity a svoboda, dělali jsme tak i film Selský rozum. Ale potom jsou problémy, zda ten film odvysílají anebo neodvysílají, jestli s ním ta televize souhlasí."*

*Je dobré nedělat to pro televizi, protože ta televize se teď velmi změnila. Vlastně, když jsou ty tlaky od Babiše a Okamury, tak se ukazuje, že ta televize má svůj význam a*

---

<sup>21</sup> Státní fond kinematografie.

*ukazuje se, že v těchto časech jsou oni jediní, kdo dokáže nějak normálně informovat. Takže je velmi potřeba, aby byla [televize] veřejnoprávní. To vnímám, tu potřebu. Ale také, aby se tam dělo víc společenskokritických věcí, to upadá. Odešel [Petr] Kubica, který tyto věci podporoval, takže my už ty nové věci ani televizi nenabízíme. Už by mě nenapadlo [tam] chodit, protože takové věci nepodporují. Už tam ani nemám za kým jít, tak by se to dalo říct."*

Jako odrazující vnímá Piussi situaci, která kolem veřejnoprávní televize podle ní panuje na Slovensku a hrozí i v České televizi. *"Je to ta slovenská cesta. To, co jsme si my Slováci už zvykli, že je to politická instituce. Člověk jim politicko-kritické věci ani nenabízí, protože je v nich strach, aby někoho nenaštvali. Tak to pomalu přišlo i do Čech. Nevím, že by někdo z mých kolegů dělal něco kritického. Ale je třeba o to bojovat, o tu instituci. A kritizovat, aby to bylo lepší. Ten film Univerzity a svoboda nemáme schválený. To už je asi rok. Ale nedají vám ani napsané, co v tom filmu vidí jako problém. Oni nám to odmítli napsat. To je podle mě problém. Nevím, jestli to s touto vládou může být lepší. Babiš se to [televizi] bude snažit vzít pod svoje křídla, ale on je tak vychcaný, že to hodí na Okamuru. Tak to vidím, že se tam cpou ti Okamurovi lidi."*

#### 4.2.7 APEL NA ZAVEDENÍ FLEXIBILNĚJŠÍHO PRODUKČNÍHO SYSTÉMU

V době natáčení byla práce na tématu uprchlické krize často závislá na **rychlých reakcích filmařů**. Dva z autorů, Ivo Bystřičan a Tomáš Kratochvíl, přímo upozorňují na potřebu být ihned schopen vyrazit v některých případech do terénu. Každý z nich má s touto nutností opačnou zkušenost.

Tomáš Kratochvíl si rychlý proces vzniku svého filmu pochvaluje: *"Měl jsem dobrou zkušenost s Kamilou Zlatuškovou, tak jsem šel nejdřív za ní. Jí se to líbilo a pochopila, že je třeba to udělat velmi rychle. Dokumenty delší, než jedna hodina musí procházet schvalováním, nejdříve jít na pitching, pak za několik měsíců na Radu [České televize], ale ona to dokázala prosadit v nějakém zrychleném zřízení, protože se muselo vyrazit hned. Podzim se blížil a nikdo nevěděl, co bude dál, jestli ta situace vydrží. Díky ní se to povedlo a myslím, že normálně se to neděje, že by Česká televize o něčem takhle rychle rozhodla o nějaké hodinovce. Takže jsme šli na Radu a já jsem*

*jim to vylíčil, nikdo se myslím na nic neptal, jenom [Milan] Fridrich<sup>22</sup> vtipkoval, že on by se za uprchlíka vydávat nemohl, jak je blondátek a kudrnatej, tak to bylo celý, co k tomu měli. A pak už to bylo na Brňácích, kteří mě vypravili a nakoupili vybavení, které jsem na to potřeboval."*

Ivo Bystřičan na základě zkušenosti s migrační i koronavirovou krizí naopak apeluje na umožnění okamžitého natáčení, které by měl zaštiťovat Státní fond kinematografie: *"Já si myslím, že ta uprchlická krize by stejně jako koronavirus, měla vést k tomu, že minimálně televize a myslím si že třeba i Fond, měli vyčlenit jakousi kapsu plnou peněz na akutní případy, kdy se fakt děje něco, u čeho je dobrý začít točit hned. Myslím si, že je to vlastně strašně cenná věc, často se na tom spálí prsty a možná se nakonec ukáže, že to nebylo tak strašně důležitý, ale že se do toho ten filmař může pustit hned, protože díky takovému přístupu byly natočený třeba záběry z šedesátýho osmýho, kdy [...] dali lidem kamery a vykopli je, běžte točit okamžitě. To je teďka strašnej problém a všechno se to jedná, přitom peněz je dost. To je iluze, že nejsou furt na nic peníze, těch je fakt plno, a točí se za ně, a to je v pořádku. Ale na ty akutní věci je něco sehnat strašnej problém."*

Z odpovědí vyplývá, že spolupráce mezi tvůrci a producenty je často dlouhodobá, to potvrzují všichni narátoři. V případě Tadeáše Daňka je to spolupráce s Lukášem Záhořem, se kterým ze Stream.cz přešel na Mall.TV. V případě Šárky Maixnerové i ostatních tvůrců s konkrétními producenty České televize. Některé z těchto vazeb se utvořily již během studií filmových škol, kde producenti či dramaturgové působili jako pedagogové.

S jednou institucí mohou mít různí autoři odlišné zkušenosti. Ztaímco Šárka Maixnerová anebo Tomáš Kratochvíl spoluprací s Českou televizí nic nevytýkají, ostatní ale poukazují na limity spolupráce s Českou televizí, které vidí především v omezeném čase, který jim tato instituce poskytuje na natáčení i na postprodukcii. Mnozí z nich se proto uchylují k neohodnocené práci na projektu nad rámec pracovního plánu. Režisér Saša Dlouhý hodnotí jako největší nevýhodu byrokracii, které spolupráce obnáší. Zuzana Piussi ze všech nejkritičtěji vnímá politické tlaky na tuto instituci a zároveň s odchodem Petra Kubici nevidí možnost další spolupráce s

---

<sup>22</sup> Ředitel programu ČT.

touto institucí. Zcela bez výhrad vidí spolupráci Šárka Maixnerová. Přese všechny výhrady zůstává Česká televize pro většinu z tvůrců jediným médiem, se kterým je toto téma možné svobodně zpracovat.

Zvlášť stojí jen film *Masa*, který si autoři vyprodukovali i distribuovali za vlastní finance zcela nezávisle. Překvapivé je, že žádný z autorů explicitně nezmiňuje jako důvod k nespokojenosti nedostatek financí na produkci ani vlastní nedostatečné finanční ohodnocení.

#### 4.5 PROTAGONISTÉ

Stěžejním tématem, nejen v kontextu migrační krize, je **vztah mezi tvůrci a protagonisty** dokumentárních filmů. Jaký je obecný přístup k protagonistům a zda tento vztah tvůrci ze své pozice nějak vnímají a reflektují. Migrační krize s sebou zároveň přináší svá vlastní specifická témata, jakými jsou pomoc protagonistům v extrémně těžké situaci nebo případné zneužívání této jejich situace pro vlastní tvorbu. K nim po dotazech na vlastní zásady autorů během natáčení mířily další doplňující otázky.

Robin Kvapil ve filmu *Czech Team*, který se odehrává na srbsko-maďarském hraničním přechodu, za hlavní protagonisty zvolil Čechy, jež pomoc uprchlíkům organizovali. Uprchlíci samotní ve filmu zachyceni z podstaty věci jsou, ale pouze jako dav, ve kterém se mezi jednotlivci nerozlišuje. Robin Kvapil je také jedním z tvůrců, pro které nebylo otevřít toto téma samozřejmé a v rozhovoru se vyjadřuje pouze ke svému obecnému přístupu k protagonistům: *"Snažím se s nimi natočit v podstatě cokoliv, co se děje, bez ohledu na to, jak oni budou potom vypadat v tom sestříhaném materiálu. Prostě takové, jací jsou, je natočit. A většinou to nepřerůstá v žádná další přátelství. Během toho natáčení člověk s těma lidma naváže nějaké vazby, ale snažím se tyhle věci oddělovat. Beru je jako protagonisty toho konkrétního pořadu a reportáže, dokumentu, filmu a tam i většinou zůstávají, jako takové filmové postavy."*

Robin Kvapil zároveň zmiňuje, že dlouhodobý kontakt a zájem o životy svých protagonistů nemá a cíleně se jim vyhýbá. *"[...] častokrát se stává, že ti lidé potom telefonují a má to takové... Člověk potká hodně lidí během toho natáčení a jak to říct... V rámci udržení si nějakého zdravého odstupu jakoby do budoucna je dobré na to nahlížet – teď nevím, jestli to nezní tvrdě anebo nelidsky – ale jako na takové filmové*



*postavy, se kterými se člověk setká v konkrétní situaci a ta je definovaná natáčením toho filmu. Ohraničená."*

Pro režiséry Tomáše Kratochvíla i Sašu Dlouhého bylo nastavení hranic, konkrétně téma motivace, peněz a honoráře za natáčení podstatným faktorem ve vztahu s uprchlíky. Koncept natáčení byl pro Tomáše Kratochvíla navíc nastavený tak, že protagonisty hledal až během natáčení a byl tedy tlačенý časem i extrémními podmínkami na místě. *"No, u mě je to tak, a myslím si, že to je stejné u většiny dokumentaristů, že je potřeba najít ty hlavní postavy, které budou nosné a kolem kterých se odvine ten příběh. A když je nemáte, co vám pak zbývá? Můžete udělat rozhovor tamhle a tamhle a vznikne kvalitní hezká reportáž, ale to já jsem nechtěl. Já jsem chtěl kvalitní dokumentární film. [...] Ale jsou důležité ty postavy, když se na někoho koukám delší čas a trochu se s ním seznámím, tak k němu potom cítím nějakou empatii. A vlastně je to jiný druh zážitku než sledování reportáže, kdy mi ti lidé mohou být sympatičtí, mohu je mít rád, ale jak je to krátký, tak je nevidím moc do hloubky, nevidím je v těch filmových situacích, a tak se s nimi nesžiju. Takže proto pro mě bylo extrémně důležité najít ty postavy a jak se to nedařilo, tak mi nezbyvalo než tematizovat to nedaření se."*

Velkou část svého doprovodného textu i odpovědí v rozhovoru Tomáš Kratochvíl věnuje vysvětlení motivace protagonistů účastnit se natáčení: *"Oni nám nejprve nevěřili. Ali z toho byl od začátku nadšený, on to celé prožíval jako dobrodružství, a to že k tomu mohl ještě být filmovou postavou vnímal jako bonus. A Zohre ta se nás bála a pak si myslím, ona je taková povaha, že bere lidi pod ochranu a řeší tu situaci a mnohokrát jsem byl svědkem toho, jak bere někoho pod ochranu, tak jak mě viděla, jak se tam zoufale motám a hledám to, co mi přesně ona může dát, tak mi to poskytla z téhle své povahy. Nedokázala mě odehnat a říct: běž pryč a najdi si někoho jiného. Ale tak to není jednoznačně jednoduché. Několikrát jsem byl postavený před dilema, jestli být dokumentarista anebo kamarád."*

Tomáš Kratochvíl také popisuje, jak komplikovaný může být vztah mezi dokumentaristy a protagonisty. Z povahy svého pojetí se musel s postavami sblížit a vybudovat vzájemnou důvěru a jak popisuje ve svém textu i v rozhovoru, dělalo to nastavení profesionálních hranic o to těžší. *"Řešil jsem to i dřív i později docela*

*palčivě, když jsem dělal dokument Spolužáci<sup>23</sup>. Ale tady to bylo takový jako krystalický. Když oni potřebují půjčit peníze a vysprchovat se a já je mám a mohu jim i poskytnout tu sprchu v hotelu, ve kterém bydlím, tak je úplně strašné jim to odmítat. Na druhou stranu potom, když oni budou zajištění a budou mít ty peníze a budou vysprchovaní, tak potom se jim neodehraje to dobrodružství a neprojdou těma peripetiema, kterýma by si prošli a já si tím pádem hubím film, jestli mi rozumíte. Bylo to to nejextrémnější natáčení, které jsem zažil, a i tohle dokumentaristické dilema bylo nejextrémnější, jaké jsem zažil."*

Saša Dlouhý svůj film také postavil na jednotlivých portrétech uprchlíků a hledání těch správných protagonistů věnoval dlouhé období, skoro rok své práce. *"[...] ono přemluvit skupinu uprchlíků, kteří k nám utečou kvůli tomu, že chtějí být schovaní, že se bojí zůstat v zemi svého původu, tak přemluvit je k tomu, aby ukázali svůj ksicht v kině a v televizi, není úplně jednoduchý. Takže já jsem asi rok věnoval tomu, že jsem se snažil vytipovat skupinu asi dvaceti lidí nebo rodin, která by byla ochotná se mnou točit, pak jsem se s nima setkal, scházel u kafe, s někým jednou a s někým pětkrát. Jezdil jsem za nimi na konec republiky. Snažil jsem se odhadnout, jak může fungovat zaprvé ta osoba anebo ta rodina do toho dokumentu. Chtěl jsem to mít zajímavý a pestrý a taky jestli by mezi námi fungovala ta chemie, protože jsem věděl, že to budu točit víc jak rok a s těmi lidmi strávím dost času. Nedokážu fungovat s někým, kdo mě sere a kdo mě tahá za nos."*

Stejně jako Tomáš Kratochvíl musel si i Saša Dlouhý vymezit hranice, především co se týče peněz a hranic pomoci protagonistům v jejich nelehké situaci. *"No tak první kritérium pro mě je, že ti lidi ode mě nedostanou prachy. Potom bych se bál toho, že to trochu zdeformuje ten náš vztah. Ale ti uprchlíci jsou totálně bez peněz, takže jestli jeli někdy do Prahy na nějakou brigádu a nemohli kvůli mně pracovat jeden, dva dny, tak jsem jim to nahradil, ale že bych platil za natáčení, to ne. To je pro mě první a důležitý kritérium..."*

Následnou práci s protagonisty ovšem hodnotí jako oboustranně přínosnou: *"Já si myslím, že díky tomu jsou sebevědomější, ale jestli jim konkrétně to v něčem*

---

<sup>23</sup> *Spolužáci*, režie Tomáš Kratochvíl, ČT (TPS Jany Hádkové), 2017.

*pomohlo, tak to silně pochybuju. [...] Já si myslím, že tím, že jsme točili tři roky, se potom naučili chovat trošku sebevědomě, a tak i třeba vystupovali během jejich četných rozhovorů na Ministerstvu vnitra, ale to je asi tak všechno. Nevím, v čem jiném by jim to mohlo pomoci. Pozornost, které se jim dostalo, ale nese pro dokumentaristu i negativa a stává se někdy obtížnou. Někdo to přijal normálně, s některými jsem musel přerušit kontakt, protože potom, co jsme dotočili, začali zneužívat mé pomoci. Ale je to jako s každým. I s kamarádama, co máš v Česku, je to stejné."*

Režisérka Šárka Maixnerová se na počátku natáčení nacházela v ojedinělé situaci, kdy projekt *Ztraceni v Česku* díky angažování syrské rodiny snažící se o integraci v Čechách přerostl v další navazující projekt *Ztraceni v Evropě*, který jak již bylo výše zmíněno, původně nebyl v plánu. Protagonisté byli tedy vytipováni pro projekt za pomoci neziskových organizací. *"Na začátku jsme pracovali s jednotlivými organizacemi, které nám vytypovaly i tu rodinu Syřanů, kteří tu žádali o azyl. A do toho natáčení začala uprchlická krize a my jsme se začali té rodině věnovat zvlášť."* Svůj přístup charakterizuje následovně: *Ten [přístup] je vždy dost podobný. Na začátku jsou to cizí lidé a postupem času se s nimi sbližujete. Ale vždy si od nich člověk musí udržet nějaký odstup. Nejsou to přátelé, ale nejsou to neznámí lidi. Tak je to něco mezi, dobří známí.* Šárka Maixnerová je jednou z tvůrkyň, které s protagonisty udržují kontakt i po konci natáčení: *"Ano, s těmi lidmi jsme neztratili kontakt. Není to tak, že se scházíme pravidelně, ale třeba jednou za rok anebo za půl roku si o sobě dáme vědět anebo ti respondenti o sobě dávají vědět. To mám tak i po projektu Život se smrtí anebo rodin padesátých let<sup>24</sup> které jsem dělala. Všichni mi v životě nějak zůstanou. Aspoň tak, že se ohlásej."*

Šárka Maixnerová a její tým v rámci natáčení rozhodli k osobní intervenci do života svých protagonistů a stali se posly mezi v Čechách sledovanou rodinou a jejich příbuzným, který uvízl v Turecku. Vydali se proti proudu uprchlické trasy do Istanbulu, kde se měli setkat s příbuzným rodiny hlavních protagonistů. K vlastní aktivitě dodává: *„[...] když vidím, že se někdo řítí do neštěstí a ta intervence mu může zachránit život nebo výrazně zlepšit jeho kvalitu, tak nemohu jenom točit a nezasáhnout. Rozhodně*

---

<sup>24</sup> Šárka Maixnerová jako scénáristka spolupracovala na několika pořadech ČT o osudech lidí perzekvovaných komunistickým režimem: *Příběhy železné opony*, *Tajné akce StB*, *Bílá Místa* a také na cyklu *Přísně tajné vraždy*, které se všechny vztahují k 50. letům v Československu.

*se v natáčení nevzdávám úlohy člověka. Udělala jsem to dvakrát. Jednou, když jsme vyjeli hledat Bahjadova bratrance, ale zároveň jsme to využili dokumentaristicky a točili jsme, co se tou cestou děje. Takže to bylo takové pracovní osobní.*

Intervence do života protagonistů není Šárce Maixnerové cizí ani v jiných dokumentech a zmiňuje například protagonistku Marcelu z projektu *Ztraceni v Česku*: *"Podruhé jsem zastavila natáčení, a to bylo tehdy, když měla bezdomovkyně Marcela<sup>25</sup> krizi a namísto natáčení jsme ji odvezli do RIAPSu,<sup>26</sup> čímž jsme zachránili to, o co se v té době snažila. Měla jednu krizi a kdybychom jí v té krizi nepomohli, tak bychom točili její pád. A protože šlo tomu pádu zabránit, tak jsem dala tomu člověku přednost před výkonem té profese."*

Ivo Bystřičan svůj postoj k protagonistům popisuje jako snahu zůstat k nim i k sobě pravdomluvný a férový. *"Asi hlavní zásadou je nelhat a zároveň neříkat dobrovolně příliš mnoho. Když se mě někdo ptá, tak nelžu a o to se snažím i ve střihně. Nemůžu říct, že bych nemanipuloval, protože samozřejmě střihem se vybírá, obrazem se vybírá, volbou postav se vybírá, neustále se redukuje ta strašně složitá realita nebo skutečnost má nějaký destilát, kterež já považuju za vypovídající. A snažím se neustále přemýšlet, aby skutečně to bylo to, co za nejvíc vypovídající považuju. A snažím se v tom být sám vůči sobě poctivý. Když tu věc zkoumám, než to točím, tak se snažím hodně zabývat téma protipohledama, protože já do toho přicházím s nějakou vizí nebo představou, jak by ty věci měly být, aby to bylo dobře, aby se tady dalo žít, aby to bylo spravedlivý, aby nikdo zbytečně netrpěl, ale aby to zároveň nebylo nespravedlivý k někomu jinému.*

*[...] Potom se snažím, aby to bylo nějakým způsobem ne vyvážený, ale možná poctivý v tom, že pro mě všechny představitelné úhly pohledu, se snažím nějakým způsobem zohledňovat. To nejsou asi všechny, ale co si nedovedu představit, s tím nic nemůžu dělat. To znamená, nelhat, nemanipulovat tak, abych už to příliš neohnul, abych skutečně já sám cítil, že ten styk s tou skutečností, jak jsem schopnej poznat, to skutečně má. A zároveň to celé pojmout tak, aby člověk, kterež už názor má, v tom*

---

<sup>25</sup> Jedna z protagonistek filmu.

<sup>26</sup> Krizové centrum RIAPS (Regionální institut akutních psychosociálních služeb).

*mohl najít něco jiného, nového a aby mu to ten názor mohlo trochu zkomplikovat. Tak jako ho to zkomplikovalo třeba mě."*

Kontakt s protagonisty po natáčení nepřerušil ani již na toto téma citovaný Tomáš Kratochvíl: *[...] občas si napíšeme s Alim. On se učí, nebo asi už umí německy, a naopak zapomněl angličtinu, takže mu to dělá problém si se mnou psát anglicky. Jo jsou tam v komunitě svých příbuzných a krajanů.<sup>27</sup>*

Udržení dobrých vztahů je jedním ze zásadních témat, ke kterým se v rozhovoru opakovaně vrací i Tadeáš Daněk, který opakovaně cituje svého pedagoga Jiřího Menzela: *"Jiří Menzel říká, že ty musíš mít rád toho člověka před kamerou a on musí mít rád tebe. [...] ti lidi, se kterými jsme natáčeli, tak kdybych jim teď zavola, že spolu zítra půjdeme na pívko anebo na kafe, tak řeknou že jo. To je můj základ. I když zavolám Konvičkovi,<sup>28</sup> tak se mnou půjde na pívko, i když zavolám na pražskou mešitu, tak mě tam taky vezmou. To je můj základ, aby ten daný člověk mě měl rád i potom, co to vyjde."*

Důležitá je pro něj i férovost v přístupu k protagonistům a jejich dobrovolná účast na natáčení. *"Byl to opravdu low budget projekt, takže to určitě nedělali pro peníze. Dělali to z toho důvodu, že jsme si nějak sedli. I když oni byli v těžké situaci. Ať si říká kdo chce co chce, to je ta moje message: kdy odejdeš od lidí, které máš rád s pocitem, že už je nikdy neuvidíš, kdy ty to uděláš?"* Autor jejich dobrovolné účasti na natáčení zdůvodňuje vzájemnými osobními sympatiemi a také jeho nekonfliktním a rovnocenným přístupem. *"A ty lidi – proč to dělali? Protože věděli, že jsem nechtěl [obtěžovat]. Že vím, že nepřišli z lehké situace a není na mě abych je s tou kamerou sral. Nechtěl jsem jít do lidí, že bych šel „přes mrtvoly“. Hodně se v rámci těchto věcí chodilo „přes mrtvoly“, ale já jsem to nechtěl. Chtěl jsem, aby se mnou ten člověk komunikoval a bral to jako nějakou věc, kterou se zabavíš v tom kempu. Že ho to nedeptá, že ho tím neposeru."*

Zuzana Piussi také považuje pravdomluvnost, upřímnost a pozitivní vztah k protagonistům za nejdůležitější část spolupráce. *"Vždy je mám ráda a snažím se je*

---

<sup>27</sup> Film končí usazením hlavních protagonistů v Německu.

<sup>28</sup> Martin Konvička – entomolog a protiislámský politický aktivista.

*pochopt. A vždy jim říkám pravdu o tom, co dělám. To je asi zásada. [...] Vy musíte lidem říkat pravdu: proč o nich chcete točit, co tím sledujete a co Vás na tom zajímá. A v podstatě, když ti lidi s vámi spolupracovat chtějí, tak s vámi spolupracují. Já spolupracuji s lidmi, kteří jsou niterně angažovaní. Ta věc je trápí a nedělají to pro peníze. Tak vlastně to tak bylo. V podstatě [Eva] Hrdinová měla možná potom problém v tom svém okruhu kamarádek. Ale myslím si, že ona se mě vždy zastávala. Myslím, že tam vznikl nějaký problém, o kterém nevím, ale ona byla na premiéře v Jihlavě, kde jsme se o tom nějak na rovinu bavily."*

S protagonisty svého dokumentu v kontaktu cíleně nezůstává a po jejich dalších osudech se dozvídá spíš náhodou: "O něm [protagonistovi z rakouského záchytného centra] vím, že se mu daří, ale nejsem s ním v kontaktu. Ale ostatní, no... Ještě vím o té Švédce, co je ve filmu s Magdou. Ta rodina je úplně v pohodě. Tak to vím přes Magdu. Ona se s nimi někdy zkontaktuje, tak mi poví, co je nového."

#### 4.5.1 PŘEKONÁNÍ JAZYKOVÉ BARIÉRY

Součástí práce s protagonisty z ciziny je také **překonání jazykové bariéry**. V případě Saši Dlouhého byla nevyhnutelná spolupráce s překladateli v komunikaci s arabskými protagonisty. " [...] ta práce [s překladateli] je docela na prd. Je to přes prostředníka, spousta věcí je ztracená v překladu. Nemůžeš reagovat, ale prostě nebyla jiná možnost. Tady jsme měli angličtinu, ruštinu a gruzínštinu. Gruzínština, tam jsem většinou rozuměl, protože jsem mluvil s Gruzíncema, kteří umí česky, s ruštinou jsem si, i když hodně blbě, ale nějak jakž takž poradil. Tam šlo o tu arabštinu. Tam jsem musel mít překladatele. Trošku neštěstí, ale jinak to nejde."

Zuzana Piussi ve svém filmu zachytila příběh arabského mladíka, který v Rakousku zůstal v záchytném centru. Neovládali stejné jazyky a režisérka jeho výpověď zachytila bez toho, aniž by věděla, o čem protagonista mluví. "Věděla jsem, že mi to nepoví anglicky a že má hrozný přetlak. Tak jsem ho požádala, aby mi to pověděl ve svém jazyce, a pak jsem si to přeložila. Tam nebyla žádná překladatelka. My jsme to natočili a pak jsem zjistila, o čem mluví. To byla jeho ucelená výpověď. [...] byl to ten chlapec, kterého zavřeli v Rakousku do nějakého dětského [domova]... protože cestoval [sám]. My jsme se s ním setkali. Teď je to s ním tak, že umí velmi dobře německy, studuje a pracuje."

Tomáš Kratochvíl v rozhovoru překladatelství netematizuje, ale za své spolupracovníky zmiňuje *"Lenku Hrabalovou a Hassana Ezzedina, které jsem si s sebou bral kvůli jejich jazykové vybavenosti a jejich znalosti kontextu."* Z podstaty věci se jeho natáčení bez překladatelů neobešlo, ve filmu je několikrát zachyceno, jak překladatelé komunikaci s uprchlíky zprostředkovávají. S hlavními postavami dokumentu autor nakonec pracoval v podstatě jen on sám a komunikoval s nimi anglicky.

Šárka Maixnerová spolupráci s překladatelkou z arabštiny Chimou Youssef považuje za stěžejní pro lepší orientaci v kontextu situace na migrační trase, po které se štábem cestovali. " [...] měli jsme s sebou tu Chimu, která nás velmi rychle zorientovala v té situaci. Ona rozeznávala jednotlivé národnosti a viděli jsme to chování z obou stran."

Robin Kvapil pracoval s českými protagonisty a překlad tedy nepotřeboval. V případě Tadeáše Daňka byla situace obdobná. Na začátku natáčení seriálu *Uprchlíká vlna* byla sice dohoda s protagonistkou první epizody Sárkou, která měla být hlavní postavou dokumentu, na překladatelské práci mezi ní a uprchlíky. Sára se ale rozhodla s filmaři nepokračovat a rozhodla se na místě pomáhat uprchlíkům vyloďujícím se z moře. S protagonisty samotnými se Tadeáš Daněk domlouval na místě.

V případě Ivo Bystřičana, kterého se týká práce na třech zde popsaných filmech, se natáčení většinou obešlo bez překladatele a v rozhovoru se na toto téma přímo nedostalo. S protagonisty se v případě filmu *Blízký soumrak* domluvil anglicky, *Vítejte v srdci Evropy* se odehrává v Čechách s převážně českými protagonisty a film *Masa* je čistě observační film bez dialogů.

Vztah jednotlivých tvůrkyň a tvůrců s protagonisty lze jen těžko generalizovat, protože každý se v kontextu své práce řídí jinými zásadami a čelí jiným výzvám. Obecně by se snad dalo říct, že všichni autoři snaží o spravedlivý, pravdivý a nemanipulativní jednání, které s sebou často nese nesnadné nastavování hranic. V některých případech přerůstá spolupráce v přátelství a tvůrci s protagonisty nadále udržují kontakt. Existují ale i opačné případy. Hloubka vztahu je logicky navázaná i na dobu natáčení a prohlubuje se spíše v případech, kdy se jedná o časosběrný portrét než v rychlé reportáži.

#### **4.6 SPOLUPRACOVNÍCI**

Snaha o rekonstrukci filmových štábů a zjištění, zda fungují stabilně a kontinuálně byla poměrně komplikovaná. Je to dáno jednak často spartánskými podmínkami, ve kterých projekty vznikaly, a také delší dobou od samotného natáčení, kdy si tvůrci sami nejsou schopni vzpomenout, kdo s nimi na jaké části projektu spolupracoval.

Specifikem pořizování rozhovorů na jaře 2020 byla nejen začínající pandemie koronaviru, ale i odstup, se kterým se tvůrci ke svým filmům i tématu samotnému vraceli. Naráželi jsme tak přirozeně na **limity lidské paměti**. K rozhovorům došlo se všemi autorkami a autory až po několika letech od začátku natáčení. Některé informace tedy již nebyli schopni zpětně zrekonstruovat. Jak již bylo zmíněno, podle Vaňka je lidská individuální paměť zaměřená více na často příběhy a méně na uchovávání samostatných informací a fakt.<sup>29</sup> Tak tomu je i v případě zde zpovídaných autorek a autorů, kteří si často stěžili vzpomínali na jména kolegů, se kterými často jen jednorázově na projektech spolupracovali.

Zuzana Piussi má za svého nejbližšího spolupracovníka manžela Víta Janečka, se kterým pracují na dokumentárních filmech dlouhodobě, a také chválí spolupráci s dramaturgem Janem Gogolou mladším a zvukařem Michalem Gáborem. *"Vít Janeček to stříhal. S ním spolupracuji. [...], zvukař [Michal] Gábor je člověk, se kterým jsem už nespolečně pracovala, ale je to výborný zvukař, se kterým bych ráda spolupracovala. To jsou lidé, se kterými se mi pracovalo dobře. S Vítem jsme to potom postříhali. Je to můj manžel a děláme spolu filmy. To jsou ti nejdůležitější lidé. Ten stříhač, to je pro režiséra ten největší spolupracovník. Ještě bych chtěla říct, že například Honzy Gogoly si velmi vážím jako dramaturga, a myslím si, že jsem se s ním vícekrát radila na nějakých filmech. Pokládám ho za takového otevřeného, takže ta spolupráce byla fajn."* Dále v rozhovoru dodává *"Ted" už si asi na nic nevzpomenou, protože když člověk ty filmy udělá, tak už je nenosí v hlavě."*

Robin Kvapil měl také jako skoro všichni ostatní respondenti problém si po několika letech vzpomenout, kdo přesně s ním na *Czech Team* spolupracoval. *"Víte, že já si ani nevzpomenou, kdo mi tam dělal kameru? Ale podle mě to byl Prokop Vodrážka, určitě to byl Prokop Vodrážka. Ale mám takový okruh lidí, se kterými točím většinou. Jo ale něco jiného je, když děláte film, který děláte dlouhodobě a něco jiného je, když*

---

<sup>29</sup> Miroslav Vaněk – Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku*, Praha: FHS UK – ÚSD AV ČR.



*jdete natočit takovouhle reportáž. Anebo ne to jsem si možná točil sám, proto je to možná tak hnusný tady tohle. Podívejte se do titulků, já si to nepamatuju.*"<sup>30</sup>

Se stálými týmy spolupracují pouze Šárka Maixnerová a Tadeáš Daněk. Šárka Maixnerová je pevně zakotvená ve spolupráci s ČT a zároveň má díky tomu i stálý tým spolupracovníků: *"Mám léta vybudovaný pevný tým, který dělá pořad Infiltrace.<sup>31</sup> To je můj stálý tým, který se vždy obohatí o někoho, kdo je zrovna potřeba. Kdo je specializovaný na to anebo ono téma. Třeba tady ve Ztraceni v Evropě jsme přijali Chimu Youssef, protože jsme potřebovali překladatelku do arabštiny."*

Tadeáš Daněk těží z kontaktů, které si vytvořil během studií na vysoké škole, kde si vytvořil malou skupinu spolužáků, se kterými se mu daří spolupracovat doted. *"Mám kameramana, který je zároveň producent – to je Honza Perout. Pak tam máme střihače a pak produkční. U těchto projektů jsme dokonce neměli zvukaře, to už se změnilo, teď když to už děláme profesionálně. Uprchlíčkou vlnu mohu brát jako profesionálnější projekt, ale Islám v ČR jako studentskej film."*

Tomáš Kratochvíl byl vzhledem k náročným okolnostem natáčení kameramanem, zvukařem a každou další profesí na place on sám. Ke spolupráci s dalšími kolegy došlo až v postprodukci. Na místo natáčení v Turecku cestoval společně s překladateli, kteří mu byli schopni zprostředkovat reálie a komunikaci s místními. *"[...] měl jsem tam Lenku Hrabalovou a Hassana Ezzedina, které jsem si s sebou bral kvůli jejich jazykové vybavenosti a jejich znalosti kontextu. Kameru jsem si dělal sám a stříhal jsem to s Jirkou Kubíkem, a to je pravda, že s ním jsem ještě několik filmů poté stříhal. S tím spolupracuju dál."*

Saša Dlouhý má svůj tým dokumentaristů omezený na pouhých několik spolupracovníků. *"Spolupracovníky mám, ale není jich moc. Drtivou většinu dokumentů jsem udělal jen s pár lidma. [...] v oblasti dokumentu tam spolupracuju s Vaškem Fléglem, výbornej zvukař a kamarád, a střihače mi dělá Jakub Voves. A co se týká hudby, tak tam téměř výhradně, téměř až na dvě výjimky, spolupracuju s Ježíš táhne na Berlín, taky skvělej kámoš. Takže v týchle malinkatý partičce děláme ty*

---

<sup>30</sup> V titulcích je uveden Jan Šípek.

<sup>31</sup> *Infiltrace*, investigativní pořad ČT, 2018 - 2021.

*dokumenty a když točím, tak buď točím sám anebo si tam vezmu toho Vaška Flégla, to je takový víc intimní."*

Ivo Bystřičan na otázku, zda kromě svého kolegy Michala Pavláška spolupracuje i s jinými lidmi odpovídá, že doposud záměrně funguje v co nejmenším štábu a často vše natáčí pouze on sám: *"No možnost mám určitě, ale já paradoxně dělám nejradši sám, to mi nějak vyhovuje. Vlastně ji nevyužívám. Myslím si, že to k tomu trošku spěje, že člověk se vyčerpá sám sebou, a sám sebe rozhodně těžko inspiruje, a hlavně sám sebe těžko kritizuje, i když je to zrovna nejvíc na místě, takže do budoucna si myslím, že spíš to pro mě bude důležité."*

Zásadní jsou pro něj výhody, které samostatná práce přináší. Především nezávislost a volnost: *"Potřeboval jsem se naučit se nějaký všestrannosti, a hlavně nemuset na nikoho brát ohledy. Když mě to někde zajímá, tak tam třeba strávím tři dny, který by tomu člověku nikdo nezaplatil, kdyby tam byl se mnou, a já to mít zaplacený nepotřebuju, protože je to vlastně můj čas, mám to zaplacený tím paušálem, mrzutým, kterým se to vlastně platí, ale jak dlouho tam budu kysnout, to už je na mně. To s těma kolegama a spolupracovníkama nejde, a jde to samozřejmě čím dál hůř, co je člověk starší a má tam třeba spolupracovníky svého věku, který mají rodiny, tak to potom už vůbec neexistuje, protože ti jejich partneři pak mají spoustu kritiky vůči takovému jednání."*

Na úrovni postprodukce se v projektech tvořených pro Českou televizi využívá spolupráce s televizními dramaturgy: *"To ne, když to je pro televizi, tak televize dramaturga má. Já jich neznám bůhvíjak hodně, přicházím do styku s třema, čtyřma, a z nějakých sedmdesáti procent to jde. Potom je to samozřejmě střihač, kterého mám v podstatě jednoho fakt stálýho [Adam Patyk], jenom na některý věci jsem si občas vzal někoho jinýho. Ta kritika je docela velká. A potom třeba průběžně se o tom bavím s různějma lidma, na úrovni kamarádů nebo kolegů a tak, je to vlastně nezávazná konzultace formou pokec."*

Z výše uvedených odpovědí vyplývá, že navázat pravidelnou a stálou spolupráci s kolegy není vždy snadné. Často se stává, že nedostatek času a peněz na natáčení vede k redukci štábu na absolutní minimum. Někteří tvůrci z toho dokáží těžit a využít této do jisté míry vynucené samostatnosti k prodloužení doby natáčení. Stálý tým se daří udržet jen tvůrkyním a tvůrcům, která mají s jeho členy osobní nebo rodinné vazby

anebo jsou spojeni s některou institucí. V případě Šárky Maixnerové je to Česká televize a v případě Sašy Dlouhého jeho vlastní produkční společnost freeSaM.

#### 4.6 METODA A FORMA

S podmínkami natáčení a možností se projektem zabývat jen v omezeném čase také souvisí zvolená **metoda natáčení a výsledná podoba projektu**. Autoři sami ve velké míře zdůrazňují, že natáčení neprobíhalo v ideálních podmínkách. Otázky směřovaly k tomu, jak své filmy sami charakterizují a jak je sami definují. Předmětem zkoumání také bylo, zda a jak se inspirují jinými tvůrci.

Robin Kvapil popsal svůj projekt jako reportáž či zprávu, což je podle něj dané možnostmi, které jsou v rámci cyklu Nedej se! nastaveny: *"On taky ten formát Nedej se měl výhodu v tom, že šlo vyjet s takovým malým štábem hned, ale zároveň měl ty limity počtu natáčecích dnů. Nemůžete jich strávit víc atd. Není čas na nějaké důkladné rešerše, případně nějaký ucelenější film, spíš je to opravdu taková reportáž, otisk té situace, nic víc nic míň. V tom počtu natáčecích dnů se to špatně dělá, občas se to podaří, že člověk za ty tři čtyři dny natočí něco, co se dá nazvat dokumentem. I pro Nedej se! se to občas podařilo, ale tohle bych označil opravdu za takovou časově omezenou reportáž. A nebylo ambicí dělat nějakou hlubší sondu do příběhu těch migrantů, protože ten formát tomu nebyl přizpůsobený."*

Na pomezí reportáže a dokumentárního filmu vidí svůj film *Uprchlíci* i režisér Tomáš Kratochvíl. Rozdíl vidí především v míře, s jakou se pracuje s protagonisty dokumentárního filmu: *"No, u mě je to tak, a myslím si, že to je stejné u většiny dokumentaristů, že je potřeba najít ty hlavní postavy, které budou nosné a kolem kterých se odvine ten příběh. A když je nemáte, co vám pak zbývá? Můžete udělat rozhovor tamhle a tamhle a vznikne kvalitní hezká reportáž, ale to já jsem nechtěl. Já jsem chtěl kvalitní dokumentární film. To je otázka, jestli ten útvar, který vznikl je rozsáhlá reportáž anebo dokumentární film. O tom jsem vedl debatu s panem [Petrem] Fišerem v jeho pořadu,<sup>32</sup> ale vlastně jsme se ničeho nedobrali. Ale jsou důležité ty postavy, když se na někoho koukám delší čas a trochu se s ním seznámím, tak k*

---

<sup>32</sup>Konfrontace Petra Fischera. *Uprchlíká senzace* (ČT 2016). Publikováno: 14.4.2016. Dostupný na: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/216562227010011-uprchlicka-senzace/titulky> (cit. 26. 4. 2021).

*němu potom cítím nějakou empatii. A vlastně je to jiný druh zážitku než sledování reportáže, kdy mi ti lidé mohou být sympatičtí, mohu je mít rád, ale jak je to krátký, tak je nevidím moc do hloubky, nevidím je v těch filmových situacích, a tak se s nimi nesžiju."*

Tomáš Daněk předem věděl, že se v případě projektů *Islám v ČR* i *Uprchlíká vlna* bude jednat o dokumentární seriál, který je podle něj nejvhodnější pro uvádění na internetových platformách, pro které byly oba projekty určeny. *"To je prostě normální, že si hodíš ten internetovej formát. Na internetu se nikdo nebude dívat na dlouhou věc. Tak to je. Když to děláš na internet, tak na internet, když do kin tak do kin".*

Formou seriálu pracuje i Šárka Maixnerová, pro kterou je to v rámci cyklů České televize častá výchozí pozice: *"[...] my jsme už to Umírání<sup>33</sup> dělali systémem sběrného dokumentu, který je v nějaké minisérii, protože do hodiny by se všechno nevešlo. A sběrný dokument se principiálně točí tak, že se točí rok, dva, a musí se zachytit ten vývoj v čase. To znamená, že z toho by nemohla být hodinovka. [...] jako dokumentarista máte vlastně několik forem, které jsou k dispozici, to je v limitu žánru. Nic jiného nikdo jiný vlastně nevymyslel a se spoustou dokumentaristů, se kterými jsme se potkali třeba i potom v Berlíně a tak, tak vlastně všichni pracujeme stejně. Ono to není žádné know-how, ono se ani jinak pracovat nedá."*

Za čistě autorský dokument považuje svůj celovečerní a také pro kina určený film pouze Saša Dlouhý: *"[...] v těch škatulkách se moc nevyznám, ale jestliže jsem přišel s tím námětem, tak je to můj pohled, se kterým se určitě – nebo ne určitě, to jsem si přečetl na internetu, kolik lidí se s tím neztotožnilo nebo při těch debatách – ale v okamžiku, když se do toho promítá můj pohled, tak je to určitě autorský. Samozřejmě, že motto dokumentu je, že by to mělo zachycovat realitu, měl by být objektivní a dělám maximum pro to, aby objektivní byl, ale na druhou stranu dělám ho já. A to, že jsem točil o uprchlících a točil jsem o nich, abych je ukázal v nějakém lepším světle, než jaký názor na ně měla většinová společnost, tak z toho vyplývá, že*

---

<sup>33</sup> Dokumentární seriál *Život se smrtí* režie: Petra Všelichová, scénář: Šárka Maixnerová, ČT, 2014.

*se na nějakou stranu klaním. Takže třeba pro někoho to objektivní být nemusí. Takže je to autorský z toho pohledu."*

Také by do této kategorie spadl film *Český Alláh* od Zuzany Piussi. Tento film byl natočen v cyklu *Český Žurnál*, který je definován jako "cyklus autorských dokumentárních filmů", s autorkou jsme se k tématu dostaly jen okrajově. *"Já myslím, že ta forma byla jasná. Ten film ukázal, že jdu po těch postavách a postavy ukazují to dění, to politické, i ty vztahy i ty úskalí."*

Ivo Bystřičan rozlišuje mezi tvorbou, kterou dělá v rámci cyklů pro Českou televizi a vlastními autorskými projekty. *"[...] ten postup, co se týče těch televizních věcí, tak já mám takovou, jak to nazvat, takovou dokumentární reportáž. Kdybych to měl žánrově zařadit, není to čistý, je to takovej hybrid, ale nejvíc je to asi jako reportáž s takovým žurnalistickým prvkem, protože samozřejmě používám i ty mluvící hlavy."*

Zcela jiný přístup zvolili spolu s Michalem Pavláskem při natáčení filmu *Masa*, který je pouze observační bez dialogů či voiceoveru a který točili zcela nezávisle na vlastní náklady, což jim umožnilo nepodřizovat se již zajetým limitům a tvarům. *"Když člověk chce na něco peníze, tak musí mít předem nějaký příslib, a my jsme fakt nevěděli, do čeho přesně jdem. Vznikalo to hrozně moc v průběhu, a na to by se asi takhle hledaly peníze blbě. Ale dovedu si představit, že tohle by potom posloužilo jako takový nějaký předvýzkum, vývojový materiál k nějakému širšímu tvaru. Jinak obecně si myslím, že tahle forma by u televize byla asi nepřijatelná, protože to nemá žádnou strukturu, která je vhodná. Pro mě by klidně vhodná byla, ale v televizi by to takhle nikdo neviděl. Získat peníze na krátkéj útvar nekonvenční délky, kdy je to problematický i na festivaly, protože je to na kratšas moc dlouhý a na dlouhý film je to moc krátký. To byly věci, na který jsme vůbec nedbali. Udělali jsme to dlouhé, jak nám to vyšlo."*

Pro autory byly v mnoha případech určující produkční podmínky, které je při práci omezovaly. Většina z nich zmiňuje počet natáčecích dní a počet dní určených na postprodukcí. Určující jsou skoro ve všech případech programová okna anebo distribuční formáty, pro které je film či seriál určen. Zdá se, že autoři, kteří jsou jako Šárka Maixnerová nebo Tadeáš Daněk méně zaměřeni na autorskou tvorbu a více ztotožnění s institucemi, pro které pracují, berou formální podobou svých filmů a seriálů za přirozenou a jedinou možnou. Naopak autoři, kteří mají autorské ambice častěji zmiňují limity, které jim zabránily k ideální podobě svých děl dospět.

#### 4.7 INSPIRACE A REFERENCE

Součástí pátrání po tvůrčím vnímání formálních prvků byla i snaha zjistit, **jakými filmy či tvůrci se autoři zde zkoumaných filmů inspirovali**. Skoro všichni jmenovali snímek *Fuocoammare Oheň na moři* od italského režiséra Gianfranco Rosiho. Tento film byl na Berlinale 2016 oceněn Zlatým medvědem za nejlepší film, také byl mimo jiná ocenění nominován na Ceny americké filmové akademie Oscar a uveden v české kinodistribuci.

Zuzana Piussi tento film komentuje podrobně a na rozdíl od ostatních tvůrců k němu má mnoho výtek. *"[...] to bylo o tom chlapci, který objevuje svůj svět a do toho bylo trošku toho lékaře. No, pro mě to byl film, který měl být celý o tom lékaři. Vždy se to tak zředuje ten problém, protože festivalový divák se nechce dívat na utrpení. A když se podíváte na filmy, které na festivalech vyhrávají, tak to já nechápu... Ten film vyhrál na Berlinále, já jsem se na něj byla podívat, a je to rozdrbaný film. Je tam něco sociálního, a to hledám na filmech, které sleduji. Když se bavíme o tom, co ukazovat, tak diváci utrpení dokážou zvládnout ve velmi zředěné poloze. Film ukazuje chlapce, který je bezstarostný, jde k nějakému doktorovi. Poté vidíme doktora, který řeší velký problém. A my to máme zředěné pohledem toho chlapce. Na projekci, kde jsem byla o tom hovořil střihač, tak to vzniklo náhodou. Režisér točil nejprve toho chlapce a dělo se to [zachraňování migrantů] před jeho očima. A až člověk, který pracoval na lodi jako záchranář, ho vyzval, aby tam točil. A on, když viděl ty hrůzy, tak je nařadil. Pro mě [by bylo] mnohem zásadnější, kdyby ten film byl o tom lékaři, který byl zajímavější než ten chlapec. A ukázat, že lidé žijící blízko [migrantů], žádný problém nemají."*

Saša Dlouhý uvádí: *"Já vím, že o uprchlících potom pomalu točil každé, kdo uměl vzít kameru do ruky. Bylo to dané tou situací. Kdybych věděl, jak to bude v kurzu, tak bych ten dokument nezačal dělat, ale žádný srovnání ani inspiraci jsem nehledal. Těch dokumentů o uprchlících vzniklo spoustu, já si vybavuju dva dobré, ale už je to dlouho. Jeden z nich se odehrává na ostrově Lampedusa, kam připlouvají uprchlíci.<sup>34</sup> Tak to byl skvělejší dokument, kterej se mi hrozně líbil. A pak docela dobrej dokument byl, celej probíhá ve škole, kde nějaký učitel, a pak myslím nějaký sociální pracovník, vedou*

---

<sup>34</sup> *Fuocoammare Oheň na moři*, režie Gianfranco Rosi, 2016.

*přijímací pohovory<sup>35</sup>. Tak to si vybavuju dva dokumenty, které byly podle mě povedené. Ale vznikly jich mraky a já jsem jich viděl jen část. Já jsem si to dělal podle sebe."*

Ivo Bystřičan také jako referenční film uvedl *Fuocoammare Oheň na moři*. Díky velkému množství filmů, které se v době vrcholné medializace migrační krize vznikaly si až po delší době uvědomil, co ho doopravdy zajímá. *"[...] Uvědomil jsem si, co nechci dělat. Je pozoruhodný, jak je všechno potom podobný, ale třeba přes takový platformy jako Dafilms, tak jsem určitě viděl věci, který mi přišly strašně zajímavý. Určitě takový ten film od toho Itala, udělal to Fuocoammare,<sup>36</sup> nebo v Jihlavě byla jedna holka, která udělala taky jenom observační film, a bylo to neskutečně dlouhý.<sup>37</sup> Každý záběr měl osm minut, ale vlastně po půl hodině jsem se do toho nějak dostal a hrozně se mi to líbilo. Bylo to fakt nechaný na pocitech diváka, tak to mi přišlo že aspoň jako formální rozhodnutí, že to je dobrý, no a dneska na to mám bohužel málo času, že skoro bych se musel přiznat, že to sleduju strašně málo, je mi to líto. Strašně málo se mi daří dívat se na dokumenty, což je škoda, protože člověk by to měl sledovat ne jako konkurenci, ale to že se to někam vyvíjí, to je jak doktor, který by neustále měl číst odborné časopisy, aspoň sem tam něco prolítnout, co pár měsíců, aby věděl, jak se ta jeho odbornost vyvíjí, tak filmař, nebo každý jinej umělec by to měl sledovat taky, protože se může stát, že bude točit furt stejně, což je vlastně blbě. Ale ne, že bych to úplně dělal."*

Robin Kvapil podobně jako Ivo Bystřičan uvádí, že filmy na podobné téma nesleduje. Tématem se ale zabývá i nadále a připravuje celovečerní film na toto téma o dětech z uprchlického tábora v Morii. *"Cíleně ne, občas na něco narazím. V poslední době jsem narazil na docela zajímavý oříšek, když jsem natáčel v Morii, tak mi potom nějaká skupina lidí vyčetla, že tím, že natáčím ty lidi, tak je to pro ně nebezpečné, protože budou vidět jejich tváře. Což samozřejmě mně přijde bizarní, protože ten film je hotovej za dva roky, tak ti lidé jsou někde úplně jinde. Ale vlastně mi přišlo zajímavé, že na*

---

<sup>35</sup> Název dokumentu se bohužel nepodařilo dohledat.

<sup>36</sup> *Fuocoammare Oheň na moři*, režie Gianfranco Rosi, 2016.

<sup>37</sup> *Specters Are Haunting Europe*, režie Maria Kourkouta & Niki Giannari, 2016

*IDFě,<sup>38</sup> kde jsem se byl letos podívat, byla diskuse s režisérkou, které jsem se na to ptal, a ta říkala, že je to blbost a že klíčové je o těch věcech informovat veřejnost. A v dnešní době zpráva, která není přinesená audiovizuální formou není atraktivní."*

Tomáš Kratochvíl jiné filmy o tomto tématu také nesledoval, nejspíš také proto, že se do natáčení pustil na samém začátku migrační krize, kdy mnoho projektů nebylo dokončených. *"Nenene, v té době na to ten čas nebyl a mám pocit, že toho ani moc tohohle druhu nevznikalo. Ale naopak teďka jsem si všiml, že je třeba několik filmů, některé jsem viděl a o některých jsem slyšel, že se třeba točí sami na mobil mladí lidi, když už vychází z Afghánistánu a mají nějak zmapovanou úplně celou tu cestu, všechny ty peripetie a ještě z pohledu insidera, ne že je polovina filmu hledání těch postav. Takže si myslím, že kdybych měl dnes puzení něco takového udělat, tak by to bylo úplně zbytečné, protože teď už to ti lidé umí natočit sami a ty příběhy jsou zaznamenané dobře, kvalitně, že toho vzniká dost."*

Šárka Maixnerová sledování ostatní dokumentární tvorby nepovažuje pro vlastní tvorbu za klíčové. *"Ne, jako dokumentarista máte vlastně několik forem, které jsou k dispozici, to je v limitu žánru. Nic jiného nikdo jiný vlastně nevymyslel a se spoustou dokumentaristů, se kterými jsme se potkali třeba i potom v Berlíně a tak, tak vlastně všichni pracujeme stejně. Ono to není žádné know-how, ono se ani jinak pracovat nedá."*

Tadeáš Daněk se jinou tvorbou na toto téma nezabýval, v rozhovoru opakovaně uvádí, že jeho největším vzorem je jeho bývalý pedagog Jiří Menzel. Zároveň se ale domnívá, že v České republice žádný kvalitní film o uprchlické krizi nevznikl a dává to za vinu nedostatečnému financování dokumentárního filmu obecně. *"Mnohem lehčí je ten film natočit než na něj sehnat peníze. To je o dokumentu všeobecně. [...] Není to tak, že by na uprchlíky nikdo nechtěl dát peníze, ale na dokument nikdo nechce dát peníze. Proto v ČR nevznikl dobrý dokument o migrační krizi. V podmínkách, které jsem měl jsem udělal maximum. Ale dílo, které by nezestárla, tady nevzniklo."*

Pro většinu z narátorů byl referenčním filmem stejný dokument Fuocoammare Oheň na moři, vesměs ho hodnotí obdivně a kladně, pouze Zuzana Piussi se vůči jeho

---

<sup>38</sup> IDFA – International Documentary Film Festival Amsterdam.



strukturu i tematiku vymezuje. Nikdo z nich tento film nepovažuje za inspirační. Z tvůrců pouze Ivo Bystřičan vyzdvihuje potřebu být se současnou dokumentární tvorbou v kontaktu, ostatní tvůrci ji buď cíleně nevyhledávají anebo ve sledování děl svých kolegů, jako Šárka Maixnerová nevidí význam. Tadeáš Daněk na svou tvorbu plošně aplikuje poučku Jiřího Menzela a za současný, podle něj špatný, stav dokumentárního filmu viní nedostatečné financování.

#### 4.8 ANGAŽOVANOST A AKTIVISMUS

Dalším velkým souvisejícím tématem, které spojuje všechny rozhovory, je zda se tvůrci považují za **angažované anebo aktivistické**. Během dotazování také několikrát vyvstalo **téma objektivity** - toho, zda je možné na ni v dokumentární tvorbě aspirovat a zda se za objektivní sami tvůrci považují.

Tadeáš Daněk sám sebe za angažovaného tvůrce ani aktivistu nepovažuje. Dokonce se vůči tomuto označení vymezuje. *"Rozhodně ne. Islám v ČR k tomu mohl směřovat, protože jsem to bral naivně mladě a smál jsem se u věcí a tak. Uprchlícká vlna je trochu jiná, tam to беру vyloženě objektivně. Já se snažím být co nejvíc objektivní. A rozhodně kdybych tam dával svoje trhlé názory, tak to je hned poznat. Moje názory jsem tam nikdy nedal."*

Objektivitou rozumí, že nechá zaznít názory obou stran. To se děje obzvlášť v případě seriálu *Islám v ČR*, kde zaznívají jak hlasy odpůrců islámu i muslimů samotných. Schopnost být objektivní je podle něj také tím, co mu umožnilo spolupráci s online platformami a Lukášem Záhořem. *"Oni pochopili tu mou snahu, to že si na nic nehrajeme, že chci být co nejvíc objektivní, chápeš, a že ukazujeme jenom světy [protagonistů]. To je ten jednoduchý nápad, který je důležitý. A toho jsem se já držel celou dobu a neměl jsem za účel nikoho naštvat, já jsem člověk z Blanska, co studoval film. Cítím, že umím vyprávět příběhy, tak jsem jenom chtěl něco ukázat a ukázat téma, které se řeší."*

Objektivitu za svůj cíl považuje také Saša Dlouhý. Sám ji ale vnímá jako něco, co není snadno dosažitelné. Sám sebe vnímá jako autorského tvůrce, který do díla vždy promítá své postoje. *"Samozřejmě, že motto dokumentu je, že by to mělo zachycovat realitu, měl by být objektivní a dělám maximum pro to, aby objektivní byl, ale na druhou stranu dělám ho já. A to, že jsem točil o uprchlících a točil jsem o nich, abych je ukázal v nějakém lepším světle, než jaký názor na ně měla většinová společnost, tak z toho*

*vyplývá, že se na nějakou stranu klaním. Takže třeba pro někoho to objektivní být nemusí. Takže je to autorský z toho pohledu."*

Snaha být objektivní se komplikuje zejména ve vztahu k protagonistům, o jejichž vyváženou reprezentaci se ve filmu snažil. *"Faktem je, že jak s těmi lidmi žiju dlouho, funguju dlouho, já jsem se s nimi setkával víc s kamerou než bez kamery, tak kdyby tam o nich bylo něco vyloženě ošklivého, tak bych to tam nedal. Což trošičku popírá to, na co jsi se ptala, jestli je to opravdu objektivní. Je to objektivní, ale nechtěl bych je lidsky shodit, nechtěl bych shodit lidskou důstojnost."*

Tomáš Kratochvíl uvědomuje, že jeho postoj bude v dokumentárních filmech vždy přítomen, přestože za ideální stav považuje zachycení objektivní reality. *"Tak obecně ty moje filmy, které dělám, mají za cíl přiblížení se té situaci a zachycení co nejvíc to jde, tu objektivní realitu. I když to samozřejmě nejde zachytit tu objektivní realitu, možná ta skrytá kamera mezi těma pašerákama se tomu blíží, ale já se v těch dokumentech snažím přiznávat svůj úhel pohledu, svou motivaci."*

Ivo Bystřičan s pojmem objektivita vůbec nepracuje a svůj přístup rozvíjí v souvislosti s přístupem k protagonistům. *"Potom se snažím, aby to bylo nějakým způsobem nevyvážený, ale možná poctivý v tom, že pro mě všechny představitelné úhly pohledu, se snažím nějakým způsobem zohledňovat. To nejsou asi všechny, ale co si nedovedu představit, s tím nic nemůžu dělat. To znamená, nelhat, nemanipulovat tak, abych už to příliš neohnul, abych skutečně já sám cítil, že ten styk s tou skutečností, jak jsem schopnej poznat, to skutečně má. A zároveň to celé pojmut tak, aby člověk, kterež už názor má, v tom mohl najít něco jiného, nového a aby mu to ten názor mohlo trošku zkomplikovat. Tak jako ho to zkomplikovalo třeba mě."*

*Nechávám se překvapit během natáčení tím, že přemýšlím, co ta situace, která se odehrála jinak, než jsem čekal, vlastně říká, a co to nového vypovídá o té skutečnosti. Jak by se moje představa o té skutečnosti měla změnit a jak by se teda měl změnit ten tvar, o kterým při tom natáčení přemýšlím."*

Robin Kvapil je tvůrcem, který již v minulosti několik autorských celovečerních dokumentů natočil. V rámci rozhovoru reflektuje, jestli je anebo není aktivistou: *"No, to je takové slovo – aktivista. Nepovažuji se za aktivistu, považuju se za člověka, který se zajímá o to, co se děje kolem něho, a občas do toho vstoupí i z jiného úhlu než"*

*z toho dokumentaristického. Třeba když jsme v Brně měli ČSSD a oni neuměli město řídit a navíc kradli, tak jsme založili Žít Brno a porazili jsme je ve volbách. Takže někdy je potřeba do toho reálného světa vstoupit a něco opravit. Ono se to potom většinou nějak pokazí, to je normální, tím se člověk nesmí trápit, zas není dobrý být nějaký rezignovanej. Ale neříkal bych tomu aktivismus, pro mě je to spíš normální zajímat se o věci, co se dějou kolem, a nějakým způsobem se je snažit měnit. To mi nepřijde aktivistický, ale spíš normální."*

Šárka Maixnerová se také přímo nevztahuje k slovu objektivita. V rozhovoru se ale identifikuje s veřejnoprávností, kterou pro ni představuje Česká televize. *"Jednoduše, já pracuju jen pro Českou televizi jako dokumentarista a je to práce České televize, autorsky i myšlenkově sedím do toho konceptu, který má Česká televize. Nebo vůbec veřejnoprávní médium. Kdybych byla jinde, tak pracuji pro BBC anebo tak něco. Prostě mi to sedí myšlenkově, a proto pracuju pro ČT. Nemám ambici dělat autorský dokument ani nemám někde chuť shánět peníze na autorský projekt, třeba přes Hithit a pak to distribuovat a zavazovat se tak mnoha dalším investorům. Protože to jsme se už o tom bavili, tak každý ten investor potom něco chce."*

Z rozhovoru se Zuzanou Piussi vyplývá, že je pro ni více než objektivita či aktivismus podstatné téma nezávislosti médií a možnost svobodné kritické dokumentární tvorby. Je tomu tak v případě zániku TPS Petra Kubici a dění kolem České televize obecně, zároveň Zuzana Piussi vnímá, že kvůli současné pandemické situaci může filmová dokumentaristika zaniknout a dává to do souvislosti s celkovou celospolečenskou změnou. *"Ta viróza se zase vrátí, takže zase budou zavřené. Budou festivaly a jaké budou? Když stále hrozí, že se nakazíte v nějakém počtu lidí. Určitě to bude jiné. [...] Vznikají filmy, které když netočíte ve třech anebo pěti zemích, tak to není to pravé. [...] Ale nevím, co se stane s celým tím byznysem a s velkými festivaly. Já si sama myslím, že ten byznys s festivaly a pitchingy není dobrý. Tak uvidíme. A vlastně, když státu chybí peníze, tak my musíme ustát, že ty peníze se seberou nám filmařům. Když se podíváte, kolik peněz se dává na filmy, hlavně ty hrané (nemluvím teď o dokumentech, nebo o těch mých filmech, to vzniká za málo peněz, když to porovnáte). Ten filmový byznys je velmi dotovaný a já jsem sama zvědavá, jak tohle přežije. No, ale musíme s tím počítat, že peníze nebudou. Možná budou na nějaké přihloupulé komedie, protože se lidé budou chtít bavit. Ale nevím, jestli lidé, kteří dělají společenskokritické věci, to*

*neodserou jako první a ty jejich věci prostě nebudou financované. Anebo jestli člověk, který je bude chtít udělat, tak je udělá při své práci. Což je také složité, někde pracovat a potom dělat nějaké filmy. [...] teď se to jeví tak, že to vláda pokryje, ale nevím, jak to bude za rok, dva, tři."*

Každý ze zde citovaných autorů svou práci na dokumentárních filmech prezentuje jako vyváženou, objektivní či sebereflexivní. Se samotným pojmem objektivita pracují jen tři autoři, ostatní volí termíny jako jsou veřejnoprávnost, vyváženost anebo poctivost. Ačkoliv některé ze sledovaných dokumentárních filmů by mohly být považovány za aktivistické, žádný z tvůrců se za aktivistu nepovažuje. Nejkritičtěji se k pozici nezávislého či angažovaného dokumentaristy vyjadřuje Zuzana Piussi, která v důsledku pandemické krize vnímá profesi dokumentaristy za ohroženou a kritický postoj zastává i k celkovému nastavení festivalových okruhů a dokumentaristických workshopů.

#### **4.9 DOPAD A SLEDOVANOST**

S tématem angažovanosti, potažmo aktivismu také souvisí otázka, nakolik sami tvůrci sledují **receptci a hodnocení dopadu vlastních děl** a nakolik je pro ně reakce jejich publika důležitá.

Tomáš Kratochvíl se diváckým hodnocením ani sledovaností příliš nezaobírá, ale cítí, že se jeho projektu nedostalo ze strany České televize tolik pozornosti, kolik dostávají jiné dokumentární pořady. *"No, nějak si na tom neujiždím. Vím ale, že ta sledovanost nebyla tak velká, jako by mohla být, kdyby to televize pořádně propagovala. Protože vím, že ty mechanismy fungují tak, že třeba Český žurnál se hodně propaguje a na té sledovanosti je to vidět. A tohle, kdyby bývalo propagované jako ty Žurnály, tak by to mohlo být i řádově víc. Ale pak jsem s tím filmem byl na různých zajímavých akcích po Evropě a pár lidí to vidělo. Byl jsem s tím v Německu nebo třeba v Portugalsku. Jako užil jsem si s tím nějakou pozornost, to zas jo."*

Saša Dlouhý naopak zmiňuje, že se mu díky spolupráci s Českou televizí podařilo dostat i k divákům, ke kterým by si jeho film jinak nemusel najít cestu. Oproti debatám, které měl s diváky možnost vést v kině, a kterých bylo spolu s projekcemi mnoho, ho sledovanost v České televizi zajímá méně. Saša Dlouhý také jako několik dalších tvůrců zmiňuje, že musel čelit i nevyžádaným urážlivým a nenávislným reakcím. *"Tak u tohoto dokumentu, protože to bylo v době, kdy se zrovna hodně řešili uprchlíci,*

*jsem se v uvozovkách trefil do té doby, a že to bylo na Jednom světě<sup>39</sup>, tak těch projekcí byla spousta. Projekcí s debatami. Takže já jsem měl zpětnou vazbu přes ty debaty, které jsem později musel i odmítat. Hlavně, co máš pořád říkat. Ale faktem je, že na tu debatu jde někdo, kdo je tomu dokumentu nakloněnej. Párkrát jsem se setkal s lidmi, kteří tam přišli jen proto, aby mi řekli, co jsem to za čůráka. Ale to nebylo zas tak často, většinou přišli lidé, kteří to podporují. I tak to nebyl úplně reprezentativní vzorek toho diváctva. To, co mi chodilo za výhrůžky přes všechny možné kanály, tak to byla zase ta druhá skupina. A jakej dopad to mělo v České televizi, někde jsem dostal nějakou sledovanost a já nevím, kolik to mohlo být – kolem sta tisíc? Tak to zas tak moc není, ale jestli ti televizní diváci někam psali, to já nevím."*

Tadeáš Daněk své dílo považuje za ukončené ve chvíli, kdy ho odevzdá a poté už neřeší, kolik lidí ho sleduje ani jaký má společenský dopad. *"Ty jako tvůrce to máš odevzdat tak, jak nejlíp to cítíš. A jaký to má dosah, tak to už neovlivníš. Většinou to vyjde a ty už máš jiný projekt. Ty končíš v tu chvíli, kdy oni to schválí, v pozici, kdy víš, že jsi pro to udělal maximum. V tu chvíli končí moje práce. A samozřejmě, že reakce chceš vyvolat, děláš to pro toho diváka, abys mu něco předal, ukázal mu můj pohled na tohle. A kolik lidí a tak, tak to už je práce toho portálu, kde se to vysílá, kdy to vysílají a jakým způsobem. To je věc, se kterou už já nic nezmůžu. A abych se zapojoval do diskuzí, tak to už je zbytečné. Já jsem řekl všechno těmahle věcma."* Na jiném místě rozhovoru ale zmiňuje, že se také jako Saša Dlouhý setkal s nevyžádanými negativními reakcemi: *"Když jsem natočil Islám v ČR, tak kromě toho, že mi spoustu lidí napsalo spoustu nenávistných komentářů a psalo ať to zabalím, že jsem největší troska, tak mi psalo i udělej něco o uprchlících. A to vyvolávalo úplně stejnou nenávist."*

Robin Kvapil také zmiňuje, že se setkal především s nevyžádanými odsuzujícími reakcemi. *"Tak ten dopad vám vždy přijde do zpráv na Facebooku, takových těch nevyžádaných anebo na zed'. Někdo vám napíše, že je to prima, to je většinou od nějakých přátel, pak vám někdo napíše že vás pověsí, to píšou ti lidi, kterým to nepříjde jako dobrý nápad pomáhat lidem, no nic nového. Sledovanost v televizi ho příliš nezajímá a sám ji vyhledává jen výjimečně. "Občas se podívám, když dělám v*

---

<sup>39</sup> Mezinárodní festival dokumentárních filmů o lidských právech Jeden svět.

*[České] televizi, jaký to má ohlas ve sledovanosti, to jo. Nebo mi to dá někdo vědět. Třeba teď když jsem dělal Příběhy 20. století pro Paměť národa, tak vím, že to třeba mělo ty sledovanosti dobrý, ale tady to Nedej se! je má takový konstantní, to jsem ani nijak nesledoval."*

Zuzana Piussi se vyjádřila k debatám, které jako autorka filmu absolvovala, přestože je většinou nevyhledává. *"Bylo to v podstatě poprvé, co jsem se k něčemu takovému nechala přemluvit. [...] tohle bylo poprvé, kdy jsem přijela někam do Žiliny, kde nahnali [na besedu] nějaké žáky... a ti žáci byli agresivní. Byl to nějaký učeňák, projevovali se jako nějakí náckové. Takže já jsem byla jako takový Sokratés a kladla jsem jim otázky, ptala jsem se jich, aby vysvětlili ty své názory. Oni to vysvětlit neumí a jsou jen zlí a provokují."* Ve vzájemné debatě žádný velký smysl nenachází: *"Nevím, jestli v tom pro sebe vidím nějaký smysl. Jsem žena, [matka] tří dětí a nevím, jestli bych radši neměla být se svým synem. Já jsem osobně v tom význam neviděla. Možná někdo řekne, že to význam má, ale z mého pohledu to význam nemělo. Možná je lepší, pokud je žena se svým synem a nemusí čelit 40 náckům, kteří tvrdí, že tito lidé patří do plynu."*

Naopak Šárka Maixnerová je se sledovaností svých pořadů v České televizi i jejich celospolečenských dopadů spokojená. *"Myslím si, že se vlastně pár lidem, zejména třeba skrze projekty, co děláme s producentkou Lenkou Polákovou, podařilo změnit pár zákonů. I společenské vnímání některých věcí. Takže stran dopadu společenského, tak já jsem úplně spokojená. I ty dokumenty mají vysokou sledovanost. Na dokumenty máme enormně vysokou sledovanost."*

Ivo Bystřičan další život svých televizních projektů nesleduje. Vidí rozdíl mezi celovečerními autorskými filmy, které se mohou uvádět i několik let po premiéře a krátkodobém zájmu o televizní formáty. Sám v propagaci vlastní tvorby ani sledování jejího dopadu není příliš aktivní. *"[...] třeba u toho Blízkýho Soumraku určitě ne. To je spíš tak, že už si myslím, že už to žádnéj život nemá, tak se někdo ozve kvůli diplomce. Patří do nějakýho tématu, i třeba na společenskéjch vědách, ty filmy jsou třeba pro někoho zdroj, vlastně nějakějch informací jinýho typu než jako knížka."*

*Po odvysílání nebo po uvedení tomu buď jdu tak pasivně naproti, že když to někdo chce někde pustit a hrát, tak přijedu na diskuzi, nebo potom třeba ještě někde něco napíšu o tý zkušenosti, která to provázela, nebo se to snažím někam tlačit, nebo apeluju na dramaturgy, aby to někam tlačili oni, protože to je hodně práce, kterou*

*nechci dělat, no a to je asi všechno. A to se vždycky děje po nějakou dobu, třeba pár tejdnu nebo měsíců, a pak už to pomaličku utichne. U těch televizních věcí je to stoprocentní.*

*Ale například s filmem Dál nic,<sup>40</sup> který jsem dělal jako absolventský film, k tomu si najdou producenti veřejných akcí nějakou cestu, protože se to třeba hodí do portfolia toho festivalu. A to třeba se děje stále, a to už je to starý pět, šest let, ale to je zase to, že je to sevřenej, fakt jako film, film jako opravdu film, ne jako televizní dokument."*

Většina tvůrců se účastnila debat při projekcích svých filmů a zde zažila negativní i pozitivní reakce, což lze u filmů s tímto tématem očekávat. Několik z nich také zmiňuje, že se jim dostalo nevyžádaných a nenávistných reakcí na sociálních sítích. Překvapivé je, že tvůrci dokumentů na společensky angažované téma se příliš nezajímají o sledovanost svých filmů a dozvídají se o ní především z České televize. Pozitivně dopad svých děl hodnotí Šárka Maixnerová nebo Robin Kvapil, větší sledovanost by si přáli Tomáš Kratochvíl i Saša Dlouhý. Ivo Bystřičan rozlišuje mezi životem televizních a celovečerních autorských filmů, o které je díky lepším produkčním podmínkám, mezi diváky zájem i po několika letech od premiéry.

#### **4.10 FILMOVÉ NATÁČENÍ JAKO FORMATIVNÍ ZKUŠENOST**

Posledním tematickým blokem otázek, na které tvůrci odpovídali, se týkal toho, zda jejich **zkušenost s natáčením nějak změnila jejich pohled na migrační krizi** a také se snažila odhalit, jaký je jejich osobní názor na toto téma.

Ivo Bystřičan svou zkušenost s pobytem přímo na migrační trase, poznání místní kultury v Iráku i s českým systémem považuje za zásadní. *"Stoprocentně. Jenom nevím, jestli jsem schopnej si vzpomenout jakým způsobem, protože se toho dělo hodně. Už neodliším, co mám z četby a představ na základě četby a co z té zkušenosti. Ale na druhou stranu ten pobyt v Iráku, i na tom Lesbosu a koneckonců i ve Vyšních Lhotách a potom v tom druhým upchličáku, byly fakt silný, protože to bylo, jak to říct, takovej jako opravdu dějinnej čas.*

---

<sup>40</sup> *Dál nic*, režie Ivo Bystřičan, 2014.

*Ten moment, kdy člověk třeba nad ránem, kdy je ještě tma, čeká na břehu moře, a přes celý to moře z několika desítek kilometrový dálky připlouvají na jakéjchsi bárkách lidi s dětma, tak to je šílený. [...] Tak za první mě to citově dostalo, ale na druhou stranu mě hodně přineslo uvědomění si těch společenských procesů, umožnilo mi to číst, co jsme vlastně za společnost.*

*U nás na sítech a v médiích a v diskuzích to byla katastrofa, to je jedno, to není celkem nic zajímavého. Ale právě v tomhle období jsou ty břehy plný dobrovolníků z Evropy, který si vzali volno z práce, nikdo jim za to neplatí, někam jedou, můžou tam cokoliv chytnout, spí tam v nepříjemných, pionýrských podmínkách, celý noce trávějí na tom břehu, je tam zima, a čekají na ty uprchlíky, aby jim pomohli, až vylezou, dát deku a jídlo. [...]*

*V tom se můj pohled změnil hodně, protože tady u těch médií člověk fakt může nabýt dojmu, že jsme se zbláznili a že veškerý humanismus šel stranou. A pak vidí o dost zajímavější projevy humanismu. V Iráku, jsem si taky pak uvědomil, jakým způsobem, takovým až jako mocensko-finančním, tam třeba fungují, nechci být jako pejorativní, takoví samozvaní pastoři, který se vynořili bůhví odkud. Nechci generalizovat, ale zdá se mi, že třeba v těch arabských zemích všechno funguje na mnohem víc neformálním principu, víc jako z ruky do ruky, z ucha do ucha, drží se slova a spousta toho probíhá bez veškerých dokladů, bez nějakého účetnictví. [...]"*

Robin Kvapil stejně jako Ivo Bystřičan považuje svou zkušenost za formativní a zásadní pro porozumění tématu. "No to určitě. Úplně. Fakt můžu ručit, že svědectví z toho místa, když se člověk zvedne a odjede tam a vidí to z první ruky, vám úplně převrátí vnímání těch věcí upside down. Já teď natáčím film o iniciativě Češi pomáhají, kteří se snaží dostat sirotky z uprchlických táborů. Česká republika je jediná, která z toho dělá politiku. Je to k zblití, jestli to tak můžu říct, nebo to se nedá ani říct jinak. Že jako vyspělá demokracie odmítá pomoci opravdu malému počtu dětí, které nemají rodiče a jsou v krizové situaci. Takže jsem třeba odjížděl a byl jsem o prázdninách v uprchlickém táboře Morie na Lesbu. To se nedá popsat ty zkušenosti na tom místě, špatně se to vypráví, lepší je to zažít. A tady v případě té migrační krize, to bylo v roce 2015 myslím, tak ti lidé, co měli názory, že sem jezdí ti mladíci s iPhone, nikdo jim nebránil sednout do auta a jet se tam podívat. Vzít s sebou nějaké deky a vody, kdyby náhodou zjistili, že to nejsou žádní mladíci s iPhone, ale celé rodiny s vozíčkářema,



*se starýma lidma, s dětma, kteří byli v krizové situaci. Moje reakce po tom prvním příjezdu byla, že jsem ze začátku v podstatě jenom brečel a pak jsem rozvažel nějakou pomoc. Vůbec jsem neměl náladu to natáčet. [...]"*

Zuzana Piussi zkušenost práci na dokumentu *Český Alláh* také považuje za důležitou a za hlavní změnu považuje to, že měla možnost pochopit, jak uvažují lidé, kteří se příchodu migrantů obávají. "Vždycky, když do něčeho vidíte, tak přemýšlíte o tom, co to znamená. Je to hledání, pro toho člověka, který to dělá. Dostanete se i do té Bělé,<sup>41</sup> povídáte si s lidmi... Je to intenzivní práce. Ale nevím, jestli [mě to] opravdu změnilo. Pochopila jsem lidi, kteří mají strach. Snažila jsem se zjistit, proč mají strach. Pochopit, jak funguje politika, [která] stojí na tom strachu. Vytáhl to Zeman i Babiš. Využili ten strach. Snažila jsem se ukázat, jak ti lidi pracují s tím strachem a nahánějí si body. Potom to ten Babiš dělá mnohem lépe než ostatní. Ten, kdo s tím strachem pracuje nejlépe, ten tu agendu má, ten ty lidi vystraší no... Víte, co máme v Čechách, ne?"

Pro Šárku Maixnerovou byla osobní zkušenost pobytu na uprchlické trase také zásadní a situaci vnímá méně jednoznačně než před začátkem natáčení. Jakým směrem se její názor posunul, ale neuvedla. "To stoprocentně. [...] Tenkrát jsme šli z České republiky do Istanbulu těma všema přechodama a vlakama, které je tehdy svázeli. My jsme byli v tom epicentru a viděli jsme i práci ostatních médií a viděli jsme ty ztracené lidi, kteří tam najížděli z různých koutů zeměkoule a neorientovali se v tom, jestli jsou v Maďarsku anebo v Chorvatsku nebo kde. A dělali tam ty vstupy a vlastně byli zmatení. [...] My jsme byli svědky toho, celý štáb, myslím že to byli Pákistánci nebo kdo, ukradli dítě, aby se dostali do vlaku a zároveň ve stejné chvíli jsme stáli nad mámou, která měla dvě nemocné děti na klíně a plakala nad nimi. Takže jsme viděli i tu zrudnost i to totální neštěstí. Takže jsme viděli všechny stránky. Naprosto to ve mně zůstalo tak, že to není rozhodně není černobílý. [...] Já si netvořím moc názorů pevných, většinou věci sleduji. Předtím to byla velká neznalost. Velká neznalost versus nějaké reálné poznání. To jsou velmi podstatné komodity uvažování."

Tomáš Kratochvíl v doprovodném textu *Moje cesta s uprchlíky*, že tento film změnil jeho pohled na uprchlickou krizi, kterou od té doby vnímá méně jednoznačně. S

---

<sup>41</sup> Zařízení pro zajištění cizinců Bělá pod Bezdězem.

odstupem času, od natčení i psaní, už se jeho názor nevyvíjí. *"No už zase až tak moc se to neposunulo, protože od té doby jsem ve styku s tímhle tématem nebyl. A pořád si myslím, že na jednu stranu má Evropa právo mít kontrolu nad svými hranicema, na druhou stranu se musíme snažit nikomu zbytečně neubližovat. A přijde mi ostudné to řešit tímhle způsobem, že jsme ty lidi nechali uvíznout na těch ostrovech, udělali jsme z nich takové exemplární případy, aby všichni případní zájemci viděli jejich osudy a aby je to odradilo. Udělat z nich takovéhle rukojmí, to je jako odporné. To je strašný přístup a za to se stydím. Ale nijak se dál v tom neangažuju a nesleduju to do detailu."*

Saša Dlouhý, říká, že jeho pohled se celkově nezměnil, protože s ní byl předem obeznámen díky svým přátelům a známým, kteří se problematikou zabývali, ale byl z počátku překvapen, s jakou nenávistí lidé na jeho protagonisty při natáčení reagovali. Stejně jako Zuzana Piussi také vnímá snahu některých politiků strachu z imigrace zneužít ve vlastní prospěch. *"Ne, jak jsem říkal, mám kolem sebe mnoho lidí, kteří pracují v sociální sféře a štválo mě, jak se to prezentuje v médiích. Takže jsem měl potřebu vzít kameru do ruky a vůbec jsem nevěděl, jak to dopadne. [...] Ale že by mě to přesvědčilo, o něčem, co jsem předtím nevěděl, tak to ne. Akorát ze začátku jsem byl překvapený, jaké reakce můžou být na nás, když jsem točil na maloměstě černocho anebo muslimy, tak ty reakce na tu naši malou skupinku toho sranda štábu, mě, zvukaře a protagonisty byly hrozný. Kolikrát zastavovaly i auta, pokřikovali na nás a odplivovali si. Takže to mě ze začátku hodně štválo. Nebo když jsem se ptal, jestli mohu točit v nějaké restauraci, tak mi řekli beze všeho, když nás dáte do titulků. Ale když zjistili, že chci točit s muslimy, tak řekli, že v žádném případě. Takže v té první chvíli jsem z toho byl hodně špatnej, jakej jsme to národ. Ale pak mi došlo, že je to z té neznalosti. Že ti lidi se bojí neznámého, mají z toho strach a toho potom zneužívají ti politici. Když máme z něčeho strach, tak se s náma snáz manipuluje. No a teď z toho mám strach právě s tím koronavirem. To je podobný, prostě vyvolat strach a ono to všechno půjde snáz. Jen se podívej na Maďarsko, to je peklo. No, to jsem odbočil, ale ta síla médií a jejich možnost manipulovat s lidmi, s národem, to je téma pro mě."*

S Tadeášem Daňkem jsme se jako s jediným ze zpovídaných tvůrců k tématu změny pohledu na migrační krizi nedostali. Oproti ostatním zdůrazňuje Daňek opakovaně svou motivaci se tématem migrační krize zabývat a ukázat imigranty ne jako masu, ale jako lidské jedince, kterým mohou jeho diváci porozumět. Daňek se cíleně vyhýbá sdílení vlastního názoru na migrační krizi, ale prozrazuje jen, že pro něj, podobně jako

pro Šárku Maixnerovou, není černobílá: *"Zároveň říkám, že ne všechno je v pohodě. Kdybych chtěl, tak se pustím do té africké migrace, ale o tom už to dělat nedokážu, protože je to velký problém, který se neřeší nebo se řeší blbě a to víš, co se děje. Jak se z toho udělalo jedno téma – uprchlíci, tak je všechny berem do jednoho pytle, tak to je blbost. A já jsem z něho vytáhl jenom čtyři lidi a ukázal jsem jejich osudy. Nic víc."*

Vesměs platí, že pro tvůrce, kteří byli přítomni přímo na trase migrační vlny, tuto zkušenost popsali jako formativní. Konfrontace s extrémní situací, nuznými životními podmínkami a nebezpečím, kterému jsou jejich protagonisté vystaveni je utvrdilo v nutnosti uprchlíkům pomáhat a vede je ke kritice české vlády i společnosti, která se k pomoci nemá. Zároveň někteří z nich rozlišují mezi "válečnými" a "ekonomickými" uprchlíky či zdůrazňují, že situace není černobílá a že by Evropa měla být schopná rozlišit, kdo má právo na přijetí a kdo ne. Obecně ale převládá rozhořčení nad tím, že česká vláda a česká společnost nedělá v této krizi dost, kterou s nimi sdílí i tvůrci, kteří situaci sledovali v Čechách.

## 5. ZÁVĚR

Vzhledem k tomu, že téma migrační krize ve vztahu k dokumentárnímu filmu a jeho tvůrcům, nebylo v českém prostředí zatím zpracováno, byly na samém počátku bádání provedeny rešerše v on-line i off-line archivech, ze kterých vyplynul seznam filmů a jejich autorů, které se staly předmětem této práce. Cílem práce bylo objasnit podmínky, ve kterých tyto filmy vznikají, stejně jako poznat uvažování a názory jejich autorů. Sedm z devíti oslovených dokumentaristů odpovídalo v rámci polostrukturovaného rozhovoru na sérii otázek o vzniku jejich díla, osobní motivaci i vztahu s producentem, o spolupráci s protagonisty, metodě natáčení a zvolené filmové formě, zájmu o sledovanost a recepci vlastního filmového díla a zájem o jinou tvorbu na stejné téma.

Dle zásad analýzy rozhovorů v rámci metodologie orální historie byly odpovědi roztrženy do několika tematických celků, co nejvíce odpovídajícím původně vytyčeným výzkumným otázkám. Z odpovědí vyplývá, že všechny tvůrce spojuje motivace udělat krok tam, kam běžné zpravodajství nemůže a ukázat víc, než co se vejde do televizních zpráv a novinových článků.

Právě plochost denního zpravodajství motivovala většinu z nich ke zpracování tohoto tématu. Zároveň se potvrdila nezastupitelná role České televize v tuzemské dokumentární produkci, konkrétně jejích dokumentárních cyklů. Z velké míry jsou na ni dokumentaristé odkázáni jako na jediný zdroj produkčního zázemí svých děl. Také se ukázalo, že u všech ze zpovídaných narátorů mělo dlouhodobé vztahy s producenty a dramaturgy, ať už díky dřívější spolupráci anebo známosti z dob studia. Zajímavým zjištěním je, že se filmaři ostřeji vyhrazovali vůči byrokratickým a tvůrčím omezením, než vůči nedostatku financí, který zmiňují spíš okrajově.

Podstatným tématem byl i aktivismus a angažovanost autorů, kteří svými díly chtěli ukázat lépe pozadí a podoby migrační krize než české zpravodajství, nejčastěji skrze portréty a osobní příběhy jednotlivých uprchlíků. Zároveň ale autoři popírají, že by jejich filmy měly jasný politický cíl a zdráhají se za aktivisty označit. S tím souvisí i nevelký zájem o sledovanost, debaty s publikem a dopad vlastního filmu. Z rozhovorů také vyplývá, že publikum vnímají autoři jako české a nikdo z oslovených nemá vyloženě ambice oslovit zahraniční publikum.

Většina tvůrců také nerozlišuje mezi natáčením s českými či zahraničními protagonisty, přestože musela při natáčení překonávat jazykovou bariéru nebo pracovat s překladateli. Důležité jsou pro tvůrce ve vztahu k uprchlíkům pojmy jako poctivost, objektivita a pravdomluvnost a to v komunikaci i ve vyobrazování protagonistů.

Posledním zkoumaným tématem byly referenční filmy a zájem o celkový kontext migrační krize. Pro většinu autorů se jako zásadní referenční film ukázal být *Fuocoammare Oheň na moři*, který viděli skoro všichni. Také se tu, stejně jako v případech dotazů na jejich kolegy a spolupracovníky, vzhledem k odstupu od natáčení naráželo na limity lidské paměti, která je lépe schopna rekonstruovat příběhy a souvislosti než přesné názvy filmů anebo jmen.

Spolu s charakteristikou dokumentárních filmů se tedy tato práce pokusila o to vnést více světla do toho, jak čeští dokumentaristé zpracovávají téma s mezinárodním přesahem. Dohromady svádí tvůrce, kteří ač si nejsou například věkově vzdáleni, svou tvorbou ne vždy spadají do stejných kategorií a reprezentují různé institucionální, edukační i názorové zázemí. Přesto tato práce ukazuje, že jejich přístupy či motivace nemusí být vzdálené.

## 6. PRAMENY A LITERATURA

### 6.1 LITERATURA

1. Bill Nichols, *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU, 2010.
2. Jan Hendl, *Kvalitativní výzkum – Základní metody a aplikace*. Praha: Portál 2005.
3. Miroslav Vaněk a Pavel Mücke, *Třetí strana trojúhelníku: teorie a praxe orální historie*. Praha: Karolinum, 2011.
4. Vratislav Havlík. *Europeanisation or renationalisation? The Czech Republic facing the euro- economic and refugee crises*. In Ulrike Liebert and Anne Jenichen. *Europeanisation or Renationalisation. Learning from Crises for Innovation and Development*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2019.
5. Barbora Baronová. *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu*. Praha: Wo-men, 2019.
6. Dorota Vašíčková, *Stream.cz a jeho originální seriálová tvorba*, bakalářská práce obhájena na KFS FF UK, 2017.
7. Sára Matušová. *Uprchlická krize v reflexi českých rozhlasových dokumentaristů*. 2018, Bakalářské práce. Univerzita Palackého, Katedra divadelních a filmových studií. Vedoucí práce Andrea Hanáčková.

### 6.2 INTERNETOVÉ PRAMENY

1. *Azyl a migrace v EU: fakta a čísla*. Publikováno 31.7.2020, aktualizováno 13.8.2021,  
<https://www.europarl.europa.eu/news/cs/headlines/priorities/migrace/20170629STO78630/azyl-a-migrace-v-eu-fakta-a-cisla> ; (cit. 17.8.2021)
2. Trasa přes centrální Středomoří. Publikováno a aktualizováno 29.4.2021;  
<https://www.consilium.europa.eu/cs/policies/eu-migration-policy/>; cit (cit. 17.8.2021).
3. Timeline - EU migration policy, Aktualizováno 29.6.2021,  
<https://www.consilium.europa.eu/cs/policies/eu-migration-policy/>, (cit. 17.8.2021).
4. Dohoda EU s Tureckem, 18. března 2016; Publikováno: 19.3.2016.,  
<https://www.vlada.cz/cz/media-centrum/dulezite-dokumenty/dohoda-eu-s-tureckem--18--brezna-2016-148971/> (cit.17.8.2021).
5. *Konfrontace Petra Fischera. Uprchlická senzace*. Publikováno: 14.4.2016. Dostupný na: <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10899989577-konfrontace-petra-fischera/216562227010011-uprchlicka-senzace/titulky> (cit. 26. 4. 2021).
6. Michal Pavlásek. *Řecký přechod s drátem je místo uprostřed ničeho, sem Evropan nepřijde. Deník z cesty z uprchlíky*. Publikováno 23. 9. 2015, citováno 17.8.2021. Dostupné na odkazu:  
<https://zpravy.aktualne.cz/zahranici/recko-balkanskou-trasou-uprchliku-1/r~9423be6061cc11e58c710025900fea04/>.

### 6.3 ORÁLNĚ- HISTORICKÉ PRAMENY

1. Rozhovor s Tadeášem Daňkem vedený 17. 3. 2020 Barborou Venclovou; jeho přepis přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Tadeáše Daňka v tomto textu z tohoto rozhovoru.
2. Rozhovor s Šárkou Maixnerovou vedený 18. 3. 2020 Barborou Venclovou; jeho přepis přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Šárky Maixnerové v tomto textu z tohoto rozhovoru.
3. Rozhovor s Tomášem Kratochvílem vedený 26.3.2020 Barborou Venclovou; jeho přepis je přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Tomáše Kratochvíla v tomto textu z tohoto rozhovoru.
4. Rozhovor se Zuzanou Piussi vedený 30.3. Barborou Venclovou; jeho přepis je přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Zuzany Piussi v tomto textu z tohoto rozhovoru.
5. Rozhovor se Sašou Dlouhým vedený 31.3. 2020 Barborou Venclovou; jeho přepis je přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Saši Dlouhého v tomto textu z tohoto rozhovoru.
6. Rozhovor s Robinem Kvapilem vedený dne 1.4. 2020 Barborou Venclovou; jeho přepis je přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Saši Dlouhého v tomto textu z tohoto rozhovoru.
7. Rozhovor s Ivo Bystřičanem vedený dne 28.5. 2020 Barborou Venclovou; jeho přepis je přiložen jako součást této práce. Není-li uvedeno jinak, vycházejí všechny výpovědi Ivo Bystřičana v tomto textu z tohoto rozhovoru.